

## **ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

### **TÍTULO | Um cantinho, um violão: a BOSSA NOVA, o FADO e a representação poética da cidade.**

Nome do Mestrando | Ana Paula da Silva Souza

Orientação | Professora Doutora Maria Cristina Firmino Santos

**Mestrado em Literatura**

Área de especialização | Estudos de Literatura Comparada

Dissertação

Évora, 2019

## **ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

### **TÍTULO | Um cantinho, um violão: a BOSSA NOVA, o FADO e a representação poética da cidade.**

Nome do Mestrando | Ana Paula da Silva Souza

Orientação | Professora Doutora Maria Cristina Firmino Santos

**Mestrado em Literatura**

Área de especialização | Estudos de Literatura Comparada

Dissertação

Évora, 2019

Ana Paula da Silva Souza

**Um cantinho, um violão: a BOSSA NOVA, o FADO e a  
representação poética da cidade.**

Dissertação apresentada em provas públicas ao  
Departamento de Linguística da Universidade de  
Évora, em cumprimento da etapa de defesa, com  
vista à obtenção do grau de Mestre.

Escola: Ciências Sociais  
Departamento: Linguística e Literaturas  
Mestrado: Literatura  
Área de Especialização: Estudos de Literatura  
Comparada  
Orientador : Professora Doutora M. Cristina F. Santos

Évora, 2019

**Um cantinho, um violão: a BOSSA NOVA, o FADO e a  
representação poética da cidade.**

**JURI:**

Presidente: Professora Doutora Maria Odete Jubilado

Orientador :Professora Doutora M. Cristina F. Santos

Vogal: Professora Doutora Isabel Maria da Cruz Lousada

Évora,2019

## Dedicatória

Aos grande e pequeno homens da minha vida: uma claridade num mundo escuro.

“Ninguém escapa ao sonho de voar, de ultrapassar os limites do espaço onde nasceu, de ver novos lugares e novas gentes. Mas de saber ver em cada coisa, em cada pessoa, aquele algo que a define como especial, um objeto singular, um amigo – é fundamental. Navegar é preciso, reconhecer o valor das coisas e das pessoas, é mais preciso ainda!”

Antoine de Saint-Exupéry

## **Agradecimentos**

Ao meu maior incentivador, guerreiro de todas as batalhas, companheiro de todas as situações, professor e debatedor de todos os temas, quem me faz sorrir e quem mais me vê a chorar, Alan meu amor.

Ao meu pequeno grande leitor, Lorenzo que garante minha versão mais amável e admirável.

A minha orientadora Professora Doutora Maria Cristina Firmino Santos pelo apoio, zelo, por não medir esforços, contabilizar horas, escolher formato eletrônico para contatos, por ser um ser humano de verdade, destes que às vezes nos deparamos por aí, por ser incansável, meu muito obrigada. Levar-te-ei em meu coração.

Aos membros do júri, Professora Doutora Maria Odete Jubilado, Professora Doutora Maria Cristina Firmino Santos e à Professora Doutora Isabel Maria da Cruz Lousada.

A todos os professores do Departamento de Linguística e Literatura da Universidade de Évora que ao longo da minha trajetória neste país longínquo me fizeram ser melhor e ajudaram-me a preencher mais algumas malas de conhecimento, um carinho especial.

A todos os amigos, colegas, conhecidos ou aqueles que num papo à hora do café ou à reprografia me fizeram sentir em casa e encheram a minha alma de uma esperançosa força de espírito.

A minha família que distante e sem fazer sequer noção da minha luta diária, e de quão difícil é estudar, devo a gratidão da vida.

## Resumo

Propõe-se, numa abordagem comparativa entre a poesia do Fado e a da Bossa Nova, enfocando o período de 1958-1966 e os aspectos culturais de Lisboa e do Rio de Janeiro, desenvolvendo as aproximações e dissemelhanças entre poemas (letras) de ambos os movimentos musicais. Procurar-se-á implementar a análise em torno do tema comum da “cidade” - catalizador do motivo do espaço e da paisagem do eu-poeta. Utilizando-se de uma vasta bibliografia sobre Fado e Bossa Nova além de estudo de campo no Museu do Fado, este trabalho reunirá um conteúdo comparatista pouco explorado até ao momento e de grande substrato cultural.

**Palavras-chave:** Fado; Bossa Nova; Literatura Comparada; cidade.

**Title: A little corner, a guitar: the Bossa Nova, the Fado and the poetic representation of the city**

**Abstract:**

It is proposed, in a comparative approach between the poetry of Fado and that of Bossa Nova, focusing on the period 1958-1966 and the cultural aspects of Lisbon and Rio de Janeiro, developing the approximations and dissimilarities between poems (lyrics) of both musical movements. It will be tried to implement the analysis around the common theme of the "city" - catalyst of the motive of the space and the landscape of the I-poet. Using a vast bibliography on Fado and Bossa Nova as well as a field study at the Fado Museum, this work will bring together comparativist content that has not yet been explored until now, and of great cultural substrate.

**Keywords:** Fado; Bossa Nova; Comparative literature; City.



# Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1 Uma comparação e dois estilos musicaismusicais.....</b>	<b>24</b>
1.1.Definição e distinção do Fado e da Bossa Nova: contornos históricos de dois gêneros musicais, das ruelas lisboetas aos tapetes da elite carioca. ....	24
1.2 Dois países e dois momentos sociopolítico.....	44
<b>Capítulo 2 O espaço citadino.....</b>	<b>63</b>
2.1 Rio de Janeiro e Lisboa como representação do espaço e da paisagem poética.....	63
<b>Capítulo 3 Dos espaços citadinos a prolatação do amor.....</b>	<b>105</b>
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>138</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>143</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>151</b>

## Introdução

Mundo mundo vasto mundo  
se eu me chamasse Raimundo,  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.  
“Poema de Sete Faces”, Carlos Drummond Andrade.

Ainda que o mundo seja essa vastidão que não se sabe onde inicia e se tem fim, de certo é sabido que no coração cabe muito, cabe mais do que a vastidão desse mundo, e se a música dá lugar à poesia e se a poesia suscita emoção através das letras das canções, infinitas serão as formas de ler as palavras exploradas em suas potencialidades rítmicas e sonoras pelo Fado e pela Bossa Nova.

“Um cantinho, um violão: a BOSSA NOVA, o FADO e a representação poética da cidade”, surgiu enquanto uma ideia a comparar a poesia das canções da Bossa Nova e do Fado do ponto de vista literário, cultural e histórico acreditou-se que, por serem gêneros já tão academicamente debatidos a pesquisa poderia vir a ser considerada pouco pertinente. Entretanto, o foco de muitas pesquisas frisa o âmbito musical silenciando-se quanto à análise das letras. Não há análises acerca das canções e é escasso o conteúdo histórico sobre suas produções. Uma dificuldade substancial foi analisar crítica e aprofundadamente um tema ainda original, e uma das bases vislumbrada para solidificar a pesquisa foi içá-la numa relação política-social, assim como trabalhar o terreno da paisagem e do nexos com a cidade e a arte urbana, já que são espaços híbridos,

inventivos e socialmente pregnantes, uma vez que, a cidade enquanto espaço de arte pode dar lugar à construção afirmativa de sua sociedade.

Mesmo esbarrando com este obstáculo, propor um profícuo diálogo entre a literatura e a arte de compor, sempre será consideravelmente relevante, seja por conta do resultado teórico e crítico do diálogo, seja pelo fato de que tal aproximação sempre permite a fuga a qualquer fechamento alienante do contexto artístico-literário. O estudo comparativo proposto na dissertação busca definir as aproximações temático-poéticas entre as composições da Bossa Nova e do Fado, o que apenas nos foi possível pela adoção da interdisciplinariedade.

Afim de estabelecer uma linha teórica para a análise, mesmo que genérica, pois não há uma literatura específica sobre o tema escolhido, quanto ao objetivo principal optou-se por cinco grandes quadros teóricos: (1) Obras sobre a história do Fado e daí elenca-se Tinop, Nery, Pimentel, Osório, Tinhorão, Ferreira, Fortes, Brito e outros. (2) Obras sobre a história da Bossa Nova pelo que recorreu-se a Castro, Bollos, Britto, Gava, Domenico, Ferras, Mello e outros (3) Obras sobre política nacional com Pessoa, Ramos e Schawaercz (4) Obras sobre Teoria Literária e arte ao optar-se por Honnef, Zumthor, Reis e Candido e por último (5) Obras sobre teoria da cidade com Lynch, Argan, Lima e Marleide. A dissertação, entretanto, não se limita ao quadro bibliográfico aqui apresentado, mas é importante esclarecer o núcleo teórico que lhe dá sustentação.

Isto porque, tanto o Fado português como a Bossa Nova brasileira apresentam peculiaridades e especificidades que fazem com que cada um seja um gênero único e inconfundível, muito ligadas à identidade nacional e ao espaço urbano de Lisboa e do Rio de Janeiro. Igualmente, apresentam características temáticas que possibilitam a comparação entre elas. Ambos os gêneros musicais suscitaram uma bibliografia própria que foi necessário conhecer para propor novas análises, no entanto a pesquisa busca

explorar uma vertente não-musical, tal seja as letras, e a coleção de obras, artigos, teses de diversas disciplinas, assim como discos e filmes relevantes para esta dissertação.

Não obstante, a pesquisa que se segue não visa uma análise exaustiva das letras em suas individualidades, mas o explorar das temáticas, através do comparatismo, de um conjunto de letras selecionadas do Fado e da Bossa Nova, gêneros que subsistem em continentes diferentes, com povos, culturas e sistemas políticos distintos, o que dá substrato e enriquece a análise comparativa proposta nesta dissertação.

Sendo impossível e até mesmo insustentável catalogar e trabalhar toda a produção fadista e bossista com o objetivo investigativo em nível de mestrado, a análise vincula-se a um recorte temporal de 1958-1966. Mesmo porque não é objetivo desta dissertação e aos propósitos deste debruçar-se e sistematizar exaustivamente os gêneros musicais em causa.

Definiu-se este recorte de nove (9) anos levando-se em conta, sobretudo a duração do movimento da Bossa Nova. Como o Fado, antecede este recorte, existindo enquanto gênero musical até os dias atuais, estabelecer como período para análise o momento de apogeu do gênero bossista pareceu ser uma forma cuidadosa e realista para assegurar a análise e não incorrer em erros e omissões. A partir do enquadramento temporal, a definição do *Corpus* era ainda inviável, posto que, quase dez anos para a música é ainda muito tempo e milhares de composições.

Dessa forma, a definição do *Corpus* impôs a obrigatoriedade de um segundo recorte limitador e definidor das canções a serem analisadas. Com material disponível e pouco manuseado no Centro de Documentação do Museu do Fado, o trabalho de campo foi selecionar as composições devidamente datadas. Já com relação à Bossa Nova não há material documental público, dessa forma optou-se pelas composições incluídas na Obra *Chega de Saudade* de Ruy Castro. A utilização da obra como fonte principal

justifica-se pelo material probatório e de grande evidência quanto ao gênero musical. E, somente após a restrição temporal, material e a coleção do *Corpus*, foi possível traçar um plano de estudo e propor problemas e hipóteses.

Outro problema centra-se na discussão em torno da letra de música como poesia. Com efeito, muita afinidade há entre poesia e música e apesar da poesia e da música serem duas artes distintas, a convergência entre ambas se torna uma constante no universo artístico – em uma linha tênue que muitas vezes parece deixar de existir. Tanto que a academia Sueca assumiu em 2016 que Bob Dylan era poeta popular da música pop ocidental e que merecia ser reconhecido na literatura através de um prêmio Nobel.

Para Oliveira (2001:124) “essa convergência e afinidade entre as artes inclusive a confluência do literário com o musical, mostra-se relevante para a compreensão da própria história e da própria cultura.” E a abordagem nesta dissertação é, pois, uma constante agregação de ideias provenientes dos vários campos do saber.

Retrocedendo por exemplo, à antiguidade a distinção entre as duas áreas praticamente não existia, visto que poesia e música se configuravam como o único espaço de expressão artística. Na Idade Média, o alaúde era, por exemplo, o instrumento musical que acompanhava a expressão poética dos trovadores medievais, e nesse contexto, a literatura portuguesa tem a sua gênese nas cantigas de amor e de amigo medievais, que estabeleceram a unidade entre poesia e música. E, os poemas da Grécia antiga, eram todos musicados, mas só chegaram a nós a forma escrita e muitos são considerados os maiores poemas de toda a humanidade.

Neste sentido, mesmo existindo grandes exemplos da unidade entre literatura e música na cultura clássica ou na cultura medieval, os autores das letras de canções na contemporaneidade não gozam muitas vezes do prestígio e reconhecimento “literário”, visto que o poeta do livro ainda detém um valor simbólico elitista. No Brasil, muitos

artistas conseguiram um reconhecimento literário das suas canções depois da geração modernista de 1945, a qual realizou extensas inovações nas formas de expressão da literatura, quando propuseram a arte como um campo onde se pode tudo, afrouxando a formalidade literária imposta anteriormente. Como diz Andrade para Heloisa Cavalcante, em uma matéria para a *IG cultura*: “O poeta pode se interessar pela música porque ela tem a predisposição da musicalidade da palavra, tem a palavra discursiva, que é lógica e se limita na prosa, mas tem a palavra entoada, que é a sonora,”<sup>1</sup> para ele existe uma pré-disposição em alguns artistas para que se deixem romper as fronteiras entre os dois mundos, já que o universo da palavra é do artista. Para o literato, a música tem bastante influência na escrita literária, ainda mais no contexto brasileiro em que a oralidade é uma característica intrínseca à cultura do país.

Francisco Bosco é ensaísta, formado em Teoria Literária e letrista de canção popular, afirma que há quem diga que o juízo estético sobre a letra de música só pode ser feito pela perspectiva da totalidade estética a que ela se dirige: canção. Daí resulta a impertinência estrutural de enunciados do tipo: “a letra de música não resiste no papel, desamparada da música.”

Bosco continua:

“Uma letra de música pode ser, ao mesmo tempo, também um poema por uma espécie paradoxal de solidão suplementar: quando a letra, sem nunca deixar de ser – para -a – música, é igualmente para si. Trata-se de um excesso, de um a – mais que, entretanto, não nos deve conduzir a uma hierarquização infundada: as letras – poemas não são melhores que as letras – letras, uma vez que o critério orientador do julgamento é a totalidade estética da canção.” (2003:45)

---

<sup>1</sup> Fonte: Gente - iG @ <https://gente.ig.com.br/cultura/2017-07-31/literatura.html>

Ainda assim, a tendência, desde o séc.XVI, é distinguir poesia e música, sustentando a separação dos gêneros. Grandes escritores como Guimarães Rosa e Euclides da Cunha incorporaram a musicalidade da oralidade da língua portuguesa falada no Brasil na literatura, e outros como Vinícius de Moraes expandiu a sua arte literária escrevendo canções, ou Chico Buarque um compositor escritor. Assim como Amália Rodrigues ao cantar poemas de Camões, trouxe a arte erudita à arte popular.

Tal seja uma canção é, antes de mais, uma composição que não abandona a sua riqueza ou particularidade enquanto música em si mesma (sem palavras). No entanto, o texto da canção conduz, de fato, a uma responsabilização no sentido de aproximar a expressividade musical ao dramatismo e à afetividade patentes no poema.

Música e poesia são duas artes da comunicação que vivem do som, da articulação, da expressão. Com valor em si mesmo, e não necessitando sempre uma da outra para poder subsistir; os seus caminhos cruzam-se no universo fascinante da canção. Dessa forma, Fado e Bossa Nova enquanto canções populares utilizam a palavra cantada como suporte para a expressão poética.

Zumthor (2005) estabelece que a poesia é uma pulsão da linguagem, que aspira e faz brotar palavras que escapam ao desgaste do tempo e à dispersão do espaço. Toda palavra poética aspira a ser ouvida e absorvida. São estas palavras que a voz faz ressoar com a interpretação, por isso a importância da palavra.

José da Veiga Oliveira publicou no jornal *O Estado de S. Paulo* a seguinte afirmação:

“Ao estabelecer comparações entre a letra-música de Vinícius-Jobim e o Lied alemão de Schumann-Heine, o crítico consegue perceber “a fusão indestrutível de poesia e música, funcionando uma como

complemento da outra”, estabelecendo, desse modo, um elo entre a alta poesia de Vinícius de Moraes e Goethe, assim como a música sofisticada de Jobim e Schumann.”<sup>2</sup> (Bollo.2010:87)

Certo é que toda poesia pode receber melodia e virar canção como a canção pode transpor seu *habitat* musical para o *habitat* livro. Poemas de Manuel Bandeira, Camões, Fernando Pessoa, Cecília Meirelles e outros anteriormente citados já viraram canção, como canções de Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Cazuza, por exemplo, podem ser lidos em livros. O que na verdade, define o abismo entre literatura e canção, entre poema-poema e poema-letra é o suporte que permite sua sobrevivência, como objeto cultuado num patrimônio estético e efetivo coletivo, como diz Moriconi, “O poema literário é uma arte verbal vinculada ao suporte da escrita e da leitura e a letra tem como sobrevivência a forma cantada, sendo o poema um objeto intelectual e a canção um objeto performático, apesar de um poder conter o outro, sistematicamente.” (2002:19)

Dito isso e considerando a expressão poética contida nas canções dos gêneros, a dissertação focou-se nas temáticas comuns de ambas dando maior suporte ao cenário citadino, mas não deixando de considerar outras temáticas. Inicia-se fazendo uma síntese da origem das canções, do momento sociopolítico que as envolve na vertente temática citadina que em parte é encadeada pelo sistema político vigente, substrato do capítulo 1 - *Uma comparação e dois estilos musicais*.

“Com tantos talentos jovens reunidos, quase todas as ousadias rítmicas e harmônicas que produziram a Bossa Nova estiveram em laboratório naquelas madrugadas com a boate às moscas” afirmou Ruy Castro (2016:90) após entrevistar e ouvir histórias dos compositores, cantores, instrumentistas que fizeram da Bossa Nova

---



um fenômeno mundial. Ruy, viveu a Bossa Nova, e um ano após a sua transformação (MPB) em 1967, começou como repórter e passou por vários órgãos da imprensa carioca e paulistana. Escreveu *Chega de Saudade*, obra reconhecida mundialmente, acerca da vida boêmia e cultural carioca à época da Bossa. Numa narrativa leve como um romance, a Bossa Nova é retratada com clareza, verdade e paixão.

Gava em *Momento Bossa Nova*, num enfoque jornalístico afirma que a Revista *O Cruzeiro* tratou a Bossa Nova como uma renovação de suas próprias linguagens, vejamos:

“a Bossa Nova musical e sua contrapartida jornalística procuraram se afastar de alguns traços culturais (...) No campo musical, tentou varrer o romantismo sentimental, grandioso e eloquente(...); com o *design* gráfico Bossa Nova fez-se desmontagem do modelo fotojornalístico...”  
(2006:11)

Representando a interligação do movimento de origem musical com a política, as artes gráficas e com as várias manifestações da criatividade nacional, percebe-se o impacto global do movimento musical.

Ainda no Capítulo 1, explicar-se-á sobre a origem de ambos os gêneros analisados e nenhuma divergência restou quanto à origem da Bossa Nova. Conforme se comprova nas laudas a seguir, as dezenas de autores são uníssonos quanto à vertente elitista e criadora da Bossa. Já em relação ao Fado, há muito mais interrogações até pela sua origem remota, como elucida Fortes:

“O problema das origens do Fado preocupa, já há bastantes anos, o espírito de vários escritores, alguns dos quais se tem esforçado por construir uma teoria, que explique a gênese, a curva evolutiva e valor do Fado como forma cancional.” (2016:87)

Pois sim, as leituras realizadas sobre o Fado apontaram alguns pequenos pormenores quanto ao seu prelúdio. Havendo autores menores que apontam uma influência árabe, trovadoresca, marítima e até mesmo dos cantos marroquinos, hipóteses especulativas e que não guardam qualquer relação aos estudos científicos, limitando-se a apresentações de paralelismos temáticos ou formais genéricos entre as realidades, sem portanto, apontar uma cadeia de transmissão efetiva que os interliguem com encadeamento de etapas históricas concretas.

Tinop, Pimentel, Tinhorão, Castro, alguns dos maiores estudiosos da área, apesar de apresentarem algumas pequenas dissonâncias em suas leituras, vêm sustentando a fonte histórica, contribuindo decisivamente para estabelecer a década de 1840 como marco cronológico da eclosão do Fado em Lisboa, tendo sua primeira manifestação registrada no Brasil colonial.

Osório (1974), apesar de significativo autor, baseia grande parte da sua obra nos primeiros estudos de Tinop o que não agrega novas perspectivas, leia-se:

“O Fado tem uma origem marítima, origem que lhe vislumbra no seu ritmo ondulado como os movimentos cadenciados da vaga, balanceante como o jogar de bombordo e estibordo nos navios (...) o homem do mar é eminentemente imaginativo e contemplativo. a sua vida precária, toda repassada de ideologismo e de saudade, torna-o idealista, inocula-lhe o vírus rábico da poesia.” (1997:42)

Tinop, apesar de ter contribuído com a demarcação decisiva do marco histórico do Fado Português, no excerto acima alimenta propositalmente a especulação do viés marítimo do gênero. Baseando-se numa natureza “ondulante” das linhas melódicas e das temáticas da saudade e da ausência, sugere a hipótese “fantasiada”, mas muito convidativa no plano do patriotismo e do imaginário romântico do Fado marítimo

praticado a bordo das caravelas dos Descobrimentos. Inspiração temática tentadora, para quem ignora a fundamentação documental.

Na contramão dos demais autores que se debruçam sobre a história do Fado, Fortes dispõe em um dos seus ensaios que “o Fado é perversidade, emanção doentia dos focos de podridão, dos antros íntimos da escória e da escumalhada sociedade.” (2016:20). Demonstra uma hostilidade ao Fado tendo como fundamentação exclusivamente a rejeição e a sua própria ordem moral.

Entretanto, fica claro na dissertação que o tempo já deu conta de ultrapassar tais preconceitos, reencontrando na tradição elementos que o enriquecem e reinventando a sua faceta popular. Apesar de dispensar alguns parágrafos a tentar transfigurar a teoria mais aceita historicamente sobre a origem do Fado, não nos interessa, em todo, aprofundar nos pormenores, pois a análise aqui debruça-se apenas nas letras das canções datadas há séculos de sua possível aparição.

Outro ponto que o capítulo destacará será a descrição do momento político tanto no Brasil como em Portugal, isto porque, para a produção artística, as influências políticas passam a ser de extrema relevância, tal sejam, a música, a poesia e outras expressões podem ser percebida como um importante documento de análise histórica, uma vez que compõem um rico conjunto cultural através do qual uma sociedade ou um grupo social pode expressar seus interesses, valores culturais, enfim, manifestar sua opinião perante a realidade social que vive. Além da função de entretenimento, a canção, por exemplo, possibilita algumas reflexões sobre a sociedade, a política e a cultura.

No percurso de consagração a Bossa Nova atravessa inúmeros momentos políticos no Brasil. Precedido pelo suicídio de Getúlio Vargas primeiro presidente eleito de forma democrática e toda a problemática de um governo sucessório e até mesmo um

estado de sítio. Convive com o desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek, a renúncia e egocentrismo de Jânio Quadros e a crise sucessória de João Goulart. Sobrevive aos primeiros anos do golpe militar, mas sucumbe ao estado ditatorial.

Britto em notas da obra *Do Modernismo à Bossa Nova* expressa “E no Movimento de renovação da música, pudemos condensar os principais problemas de nossa cultura. Do lirismo intimista, de sentimentos individuais, ao lirismo crítico, de emoções sociais” (2009:19) E é exatamente a sensação advinda da Bossa, gênero que nos emociona mesmo falando de coisas sérias.

Neste mesmo período, Portugal sofreu com o Estado Novo, regime político autoritário, autocrata e corporativista de Estado que vigorou por 41 anos sem interrupção, desde a aprovação da Constituição de 1933 até a sua derrocada pela Revolução de 25 de Abril de 1974.

A censura, embora não fosse um dado novo em Portugal, ganha uma sofisticação maior a cada década que passa sobre o início da ditadura Salazarista. Torna-se permanente, solidificando-se como organismo legal ao serviço do Estado Novo. Os braços da censura chegavam a todas as formas de criação e informação, diminuindo-as ou aniquilando-as. Os livros, imprensa, rádio, espetáculos, artes plásticas, música, ensino, cinema e, mais tarde, a televisão, estavam sob o olhar dos censores e a ameaça da polícia secreta, como se compreende neste excerto.

“Politicamente, porém, Salazar não gostava de deixar dúvidas sobre quem mandava. Em fevereiro de 1966 lembrou cruamente ao ministro dos Negócios Estrangeiros “Neste país, apenas o chefe do governo está

isento da censura.” A censura e a PIDE<sup>3</sup> estavam na sua mão.”(RAMOS. 2009:32)

Tanto que em fevereiro de 1966 a PIDE faz prisioneiro Alain Oulman<sup>4</sup>, um dos maiores músicos e compositores de Amália Rodrigues, o exílio político aconteceu à altura em que Alain era diretor artístico da Companhia Portuguesa de Comediantes. Este foi um dos episódios de mais impacto entre a PIDE e os compositores de Fado. Apesar de todo o controle e a necessidade de registro e aprovação das canções, Brito afirma que “O Fado, espelho da alma nacional, é identificado com as camadas populares que passam a ser vistas como guardiãs das tradições e menos como ameaça à ordem institucional.” (1994:40).

O segundo capítulo - *O espaço citadino* - objeto central da pesquisa, aborda as cidades do Rio de Janeiro e de Lisboa como representação do espaço e da paisagem poética, retratando o ambiente urbano como fonte poética aos gêneros musicais, tal como, instrumento de construção e propalação da identidade popular, além da manutenção de suas respectivas memórias através de uma seleção de letras.

Confirmar a tese de que as poesias de ambos os gêneros cristalizam o *habitat* enquanto espaço de identificação e construção da identidade, assim como é lugar de

---

<sup>3</sup> PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado, PIDE, foi o órgão policial de Portugal que trabalhou em conjunto com a Legião Portuguesa (LP). A PIDE forma parte de uma série de organismos da força pública criadas em sequência desde a origem da república em Portugal, sendo resultado das múltiplas reestruturações da corporação policial por extinção, fusão ou criação das polícias antecessoras ou sucessoras. Estabelecida em plena época do Estado Novo, a principal função da PIDE era a anulação de qualquer tipo de ação que fosse considerada como opositora da ditadura, utilizando até meios violentos como a tortura para repelir os possíveis ataques contra a política imperante.

<sup>4</sup> Alain Oulman frequentava os círculos artísticos e literários de Lisboa e, tal como muitos dos seus amigos, era antifascista. Mas a sua colaboração com a Frente de Acção Popular, que levou à sua prisão, resumiu-se a pequenas ajudas que prestava aos pedidos de amigos: transmitir uma mensagem, arranjar um esconderijo por uma noite ou para fazer fotocópias no escritório da firma da família. Ficou preso em Caxias por cinco semanas, sofrendo longos interrogatórios e torturas. Por pressão do Governo francês, onde sua prisão teve larga repercussão e do seu pai, empresário em Portugal, acabou por ser colocado na fronteira e seguiu para Londres onde viveu dois anos antes de se estabelecer definitivamente em Paris.

angústias e imprevisibilidade não foi tarefa fácil. Deitou-se mão não só de obras literárias, mas também de bibliografias das áreas de arquitetura e urbanismo.

O bairro é uma das maiores representações da paisagem da cidade nos gêneros estudados e espaço de controle e construção de identidade. Tereza Sá, socióloga e professora na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL), sustenta que:

“o bairro pode não ser essencial para as suas relações sociais, mas é juntamente com as principais estradas uma peça fundamental da sua estrutura mental – o bairro torna-se um conceito de controle e de sensibilidade. Já não é um espaço em que as pessoas se conhecem umas as outras, mas um espaço definido por todas as pessoas.” (2012:23)

Neste sentido as pessoas passam a considerar o bairro como espaço de união, no qual a organização é relativamente fácil para promover a autoproteção, criando assim identidade com o espaço em que vivem, prezando pelo local e lamentando-se em caso de sua privação habitual.

Este sentido de privação, saudade, lamentação pelo espaço, pela paisagem e pelas experiências vividas naquele local em especial é fator legítimo das canções do Fado, enquanto a Bossa Nova cria a identidade com o local através de sua paisagem natural ou não, pelo presente, pelo acesso e usufruto.

Segundo Collot, professor de Literatura Francesa e referência internacional quanto à filosofia da paisagem a partir da perspectiva interdisciplinar e comparatista, a paisagem é estrutura significativa na composição da escrita literária e na cultura contemporânea e acrescenta que “A palavra literária é inseparável do movimento de emoção que conduz o poeta ao reencontro com o mundo”(2013:34). Neste âmbito, a

análise gira ao entorno das paisagens retratadas nas composições como expressão do eu, percepção do ambiente, simplificação do mundo e exteriorização da palavra.

Assim, o sentido de determinado ambiente varia consoante os diferentes observadores e a forma mais simples de sentido é a identidade, fulcro da análise. Ou seja:

“De uma forma ou de outra, a poesia ainda permite a espacialização de subjetividades, mesmo que esboce uma habitação falhada e seja consciente de seus impasses com o mundo, de sua precariedade e de seu percurso elegíaco.” (LIMA.2015:163)

Já o capítulo 3 – *Dos espaços citadinos a prolatação do amor* - focado também no recorte temporal da pesquisa, exemplifica a diversidade temática dos gêneros musicais desenvolvendo uma comparação poética de temas não avaliados no capítulo anterior, como, por exemplo, a representação da guitarra, do violão e da metalinguagem.

Sem uma bibliografia específica, alicerçou-se a análise dos temas por meio de parâmetros e diálogos com outras disciplinas, outrossim sendo perceptível que o objeto central dos temas era sempre a mulher amada, a constante aparição nas canções da guitarra e do violão como instrumentos que complementam ambos os gêneros, por exemplo, e a metalinguística como aprimoramento de uma poesia que era construída tanto por poetas populares como por poetas cultivados, que sob formas verbais diferentes forneceram poemas ricos e agregadores em âmbito cultural, serviram como sustentáculo para alavancar as temáticas e solidificar um tema central - o Amor.

A Bossa Nova e o Fado projetaram-se na esfera da palavra, enquanto letra, e da música, e mesmo não dando para prescindir nenhuma das feições, no entanto para esmiuçar e conduzir o raciocínio desta análise optou-se pela esfera da letra, como já definido anteriormente.

Acreditou-se na legitimação das temáticas como elementos culturais de ambas as cidades, Lisboa e Rio de Janeiro, em que se desenvolveram, tanto no contexto urbano como atravessados por momentos políticos isolados e ainda por adesões de nomes com grande visibilidade como Amália Rodrigues em Portugal e Tom Jobim e Vinícius de Moraes no Brasil, o que fez ampliar a projeção dos gêneros enquanto palavra poética.

Existe um prazer enorme em sentir o mundo ao nosso redor e a poesia da Bossa Nova e do Fado mostra exatamente isso, que o eu-poeta sente o mundo que o envolve e o torna acessível, visível e perceptível vividamente aos leitores. Através das canções podem-se perdurar as memórias, os sentimentos e os valores, resgatando um passado próximo e aspirando um futuro distante.



# Capítulo 1

## **Uma comparação e dois estilos musicais.**

### **1.1.Definição em torno da distinção entre Fado e a Bossa Nova: contornos históricos de dois gêneros musicais, das ruelas lisboetas aos tapetes da elite carioca.**

Fernando Pessoa afirmava que “Toda a poesia - e a canção é uma poesia ajudada - reflete o que a alma não tem (...)” (1979:98)

Isto porque a criação da poesia é um processo em si mesmo complexo, multifacetado e suscetível de ser concebido de várias formas, podendo ser encarado como uma epifania, um devaneio, um sonho ou resultado de inspiração e produto de

labor técnico. Deste modo, a concepção da canção que recorre às flexões da música é tão poesia quanto a própria poesia assim designada. A poesia é a arte do ser, é a explicação do universo, a convivência com as coisas, a participação do real, o encontro com as vozes e as imagens.

Neste contexto em *A natureza da voz: há um cantar para os mortos?* (2014)

Jussara Farias de Mattos Salazar cita uma passagem de Zumthor na qual ele afirma:

“Tratando-se da voz e das artes da voz, a oposição do “popular” ao “erudito” remete, quando muito, aos costumes predominantes neste ou naquele momento e meio. Atravessa classes sociais e, no contexto humano dos séculos XI, XII e XIII, a sensibilidade e o pensamento dos indivíduos. Oral não significa popular, tanto quanto escrito não significa erudito. “(2011:18)

É nessa aparente contradição ou dialética que a voz assume uma função de coesão exercendo um importante papel na sociedade. Em nosso caso enriquece as fontes do saber popular, armazenando lembranças e tradições, trazendo à tona o saudosismo de outrora e o viver em sociedade, vonvocando até mesmo a crítica social.

Em um artigo escrito para o Jornal *Folha de São Paulo*, Nelson Archer resume a relação entre letra da canção e poesia da seguinte maneira:

“A única resposta razoável é: depende. De como, onde, quando e por quê. Por mais que, com a mesma matéria-prima verbal, seja possível criar objetos semelhantes, eles trabalham de acordo com limitações e convenções diferentes, respondendo a/ou desafiando tradições que não coincidem de todo. Por exemplo, a maior parte da poesia brasileira que descende do modernismo tem sido escrita em versos livres e sem rima, de modo que, contraposta a ela, quase toda a MPB, por ser metrificada e rimada, pareceria injustamente tradicionalista. Caetano, quando

compõe, pode estar pensando em Noel Rosa e em Drummond. Um poeta atual também, mas provavelmente na ordem inversa. Há palavras, expressões, recursos que, corriqueiros na poesia, são quase impossíveis de usar na MPB. E vice-versa. Uma vez que as mesquinhas disputas em torno do prestígio cultural sejam postas de lado, a música popular tem apenas a ganhar se for examinada, julgada e, principalmente, desfrutada nos seus próprios termos, que, embora nem inferiores nem superiores, tampouco são sempre os mesmos que os da poesia.”<sup>5</sup>(ARCHER. 2002:13)

Dito isto, ressalta-se que a poesia e a música se estabelecem através dos tempos e autonomamente cada qual com um complexo conjunto de conhecimento artístico, enquanto a canção popular é um gênero que combina a poesia e a música. A concepção da Bossa Nova e do Fado deve, portanto, partir de uma abordagem numa perspectiva multidisciplinar que busque dar amplitude ao seu domínio: letra, música e interpretação.

Embora não se analise a melodia das canções aqui projetadas, através das letras são viáveis o reconhecimento e os aspectos da musicalidade sejam pelo uso de rimas, métricas, figuras de linguagem e outras. E, entretanto, são estes mesmos recursos que estruturam o poema, ou seja, o texto adapta-se à música como a música adapta-se ao texto, e neste caso, mais precisamente à poesia.

A poesia concernente às canções populares dá conta da individualidade afetiva que ela representa e o da peculiar relação sensorial e cognitiva do eu-poeta com o seu

---

Alguns critérios mais tradicionais colocam algum grau de diferença entre a poesia e letra de música, não o bastante para situá-las em categorias distintas, mas apenas o suficiente para considerarmos que são dois suportes diferentes para o mesmo tipo de material, cada um com suas especificidades. Não se duvida que um soneto de Shakespeare e um poema concreto de Augusto de Campos sejam ambos poesia, porém cada um exige maneiras diferentes de leitura. Compreendemos um soneto de Shakespeare simplesmente ouvindo sua declamação, mas não entendemos um poema concreto sem olhar a forma como está grafado no papel. Diferentes categorias de poesia sobrevivem em diferentes suportes, mas nem por isso deixam de ser essencialmente a mesma matéria. Logo, poesia e letra de música são apenas mais um tipo de poesia cujo suporte é a melodia.

ambiente, descrevendo uma relação poética com o real que o circunda. “Para a poesia o que mais interessa é exatamente aquele estado “primitivo” da palavra ou, de forma mais geral, a pluridirecionalidade do discurso, visando sempre favorecer o surgimento da imagem poética.” (BARBEITAS.2007:50)

Veamos uma estrofe da letra de “Amor em paz”:

“(...) Foi então  
Que da minha infinita tristeza  
Aconteceu você  
Encontrei em você  
A razão de viver  
E de amar em paz  
E não sofrer mais  
Nunca mais<sup>6</sup> (...)”

Note-se que, num primeiro momento, o eu-poeta parece distante ao que se passa “lá fora”. E contudo, essa vida exterior vem a suscitar impressões, fixadas em três versos: “Aconteceu você”; “Encontrei em você”; “A razão de viver”, precedem, nesses versos, os objetos e atos que lhes estão ligados (a infinita tristeza, ao sofrer e ao amar em paz). Da projeção da subjetividade, resultam as imagens e é esse processo do exterior da vida para o interior do poeta que interessa ao analisar as canções dos gêneros propostos.<sup>7</sup> Pode, no entanto, parecer evidente neste caso que a práxis do poeta influencia o trabalho do letrista, tendo como resultado, textos cheios de um ardor poético a que se pode chamar de manifestações poéticas. Apesar disso, mesmo Vinícius sendo poeta, ele observa que as letras têm coerência interna, mecanismos, funções,

---

<sup>6</sup> O amor em paz (1961) Letras: Tom Jobim e Vinicius de Moraes Intérprete: João Gilberto

<sup>7</sup> As canções selecionadas são, pois, a interiorização do exterior pelo eu-poeta à projeção de uma poesia muitas vezes, principalmente quando a temática é a cidade, de imagem. No qual a propensão é eminentemente egocêntrica própria do sujeito poético. Colocando-se no centro das vivências, o sujeito poético tende a afirmar através da poesia os seus próprios sentidos.

objetivos, contextos próprios, enfim, implicações que divergem daquelas dos poemas, umas vezes mais outras menos e que às vezes sobrepõem uma às outras. Mas nada disso implica que um poeta faça música e que um músico faça poesia.

Sendo indiscutível, porém, que a poesia faz parte da literatura, por isso, quando se questiona sobre o que é a poesia, logo faz-se uma associação entre a poesia e o poema, como se um elemento fosse fundamental ao outro, como se fosse um irremediável caso de oposição. Entretanto, é bem verdade que existem poemas em que é questionável a sua classificação como poesia já que são esvaziados da intenção de provocar sensações no leitor; mas um poeta que sabe a função da arte nunca abre mão de despertar para o universo sensorial do leitor.. Citando novamente Vinícius de Moraes, um dos maiores e mais populares poetas da literatura brasileira e compositor de Bossa Nova, este conclui:

“(...) O material do poeta é a vida, e só a vida, com tudo o que ela tem de sórdido e sublime. Seu instrumento é a palavra. Sua função é a de ser expressão verbal rítmica ao mundo informe de sensações, sentimentos e pressentimentos dos outros com relação a tudo o que existe ou é passível de existência no mundo mágico da imaginação. Seu único dever é fazê-lo da maneira mais bela, simples e comunicativa possível, do contrário ele não será nunca um bom poeta, mas um mero lucubrador de versos (...)” (2006:56)

Esta definição que nos remete a Zumthor (2005) quando estabelece que a poesia é uma pulsão da linguagem, que aspira e faz brotar palavras que escapam ao desgaste do tempo e à dispersão do espaço. Toda palavra poética aspira a ser ouvida e absorvida, como sublinha o excerto dedicado à introdução desta dissertação.

Importa fazer uma ressalva importante, antes de adentrar-se na fundamentação da origem e história de ambos os gêneros musicais, é fundamentalmente

importante. O Fado é um gênero que resistiu ao tempo e nos dias atuais foi reconhecido enquanto expressão artística do Patrimônio Imaterial da Humanidade em Portugal pela UNESCO, o que o diferencia do gênero Bossa Nova que mais foi antes um movimento musical circunscrito com data de início e demarcação de fim. Dessa forma, a abordagem das origens e das respectivas histórias são divergentes, implicando uma visão mais panorâmica sobre o Fado (com vários séculos de história) e mais delineada sobre a Bossa Nova (que se restringe a menos que uma década), o que pode pôr em causa uma maior ou menor brevidade da análise. Coincidência ou não, o Fado<sup>8</sup> ainda enquanto dança, aparecia já em alguns relatos de viajantes que visitavam o Brasil colônia, enquanto criação e misturas com os ritmos africanos

Trinta anos após o reinado de D. João VI no Brasil, Manuel Antônio de Almeida publica a obra *Memórias de um Sargento de Milícias*<sup>9</sup> o qual ambientado naquele período destaca em diversas situações o Fado – dançado, como se exemplifica nos excertos:

“(...) os convidados do dono da casa, que eram todos dalém-mar, cantavam ao desafio, segundo seus costumes; os convidados da comadre, que eram todos da terra, dançavam o Fado. (...)”(ALMEIDA.2011:03)

---

<sup>8</sup> A recensão apresentada sobre o Fado nesta dissertação se baseia em obras de de pesquisadores da historiografia do Fado tais como: Tinop, Nery, Pimentel, Osório, Castro, Tinhorão, Ferreira, Fortes, Brito conforme se verifica no decorrer da pesquisa.

<sup>9</sup> *Memórias de um Sargento de Milícias* é um romance de Manuel Antônio de Almeida, publicado originalmente em folhetins no *Correio Mercantil do Rio de Janeiro*, entre 1852 e 1853, anonimamente. E publicado em livro em 1854, no lugar do autor constava "um brasileiro". A narrativa de estilo jornalístico e direto, incorpora a linguagem das ruas, classes média e baixa, fugindo aos padrões românticos da época, quando os romances retratavam os ambientes aristocráticos.

“(...) Se no meio da algazarra de um Fado rigoroso, em que a decência e os ouvidos dos vizinhos não eram muito respeitados, ouvia-se dizer “está aí o Vidigal” (...)” (IDEM: 13)

“(...) Daí a pouco começou o Fado. Todos sabem o que é Fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito. O Fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais dificultosos, tomando as mais airoas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; (...)”(IDEM:16)

“(...) Muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético. Quando o Fado começa custa a acabar; termina sempre pela madrugada, quando não leva de enfiada dias e noites seguidas e inteiras. (...)”(IDEM:17)

As frequentes descrições que se obtém ao longo da obra podem ser consideradas documentais visto que o autor contou com assessoria de um português chamado Antônio César Ramos que chegou ao Rio de Janeiro em 1817 junto ao regimento de Bragança enviado à guerra Cisplatina.<sup>10</sup>

As partes por mim destacadas exemplificam com boa clareza que o Fado enquanto dança constitui inequivocamente parte do núcleo da origem do Fado Português, quer se trate de elementos contextuais e performativos, quer seja por traços

---

<sup>10</sup> Antônio César Ramos “Velho César” como era conhecido, foi funcionário do correio Mercantil e chegou ao Brasil junto ao Regimento de Bragança em 1817. O “velho César” foi o fornecedor de memórias do tempo de D. João a Manoel Antônio de Almeida. Wilson Martins cogitou em sua obra “História da inteligência brasileira” a suposição de que Manuel Antônio de Almeida por constrangimento não assina a primeira publicação da obra em edição livro em 1854, por sentir que era apenas um brasileiro a redigir as memórias de um português. (TINHORÃO. 2000: 130/131)

melódicos, harmônicos e rítmicos. A evolução do Fado dançado para o Fado enquanto canto a solo só apareceria posteriormente em 1840 após a volta da família real e da corte portuguesa para Lisboa.

O intenso comércio luso-brasileiro após as invasões francesas também facilitou a chegada das danças e canções tradicionais do Brasil à metrópole portuguesa, assim este patrimônio musical foi desenvolvido inicialmente nos circuitos da camada mais baixa da população: dos negros escravos e libertos, nos bairros lisboetas mais pobres e na área portuária.

Nas décadas de 30 e 40 do séc.XIX surgem várias referências literárias, jornalísticas e documentais relativas à prática do Fado, simultaneamente como canção e dança, com forte expressão nas noites boêmias, no universo das tabernas e prostíbulos. No entanto, há que ressaltar que o termo “Fado” (e por extensão “Fadista”) nesse período faz-se ainda com maior frequência na acepção da palavra no sentido de destino ou sina mais para designar esse universo marginal do que para referir-se diretamente ao gênero musical.

Foi somente para além de meados do séc. XIX que o termo Fado tornou-se predominantemente a designação do gênero musical, e, é à medida que ocorre a transição semântica que se observa também a evolução das características estético-musicais do gênero, sopesando a dança e passando o canto de um caráter ritmado, enérgico e jovial para um caráter sentimental, lamentatório e fatalista.

As primeiras edições de partituras de Fado confirmam as alusões à adoção da guitarra e da viola como acompanhamento ao intérprete. Não é por acaso a citação da adoção dos referidos instrumentos visto que na comparação com a Bossa Nova tais instrumentos serão de extrema relevância.



A partir de 1850 até 1890, período que vai do desenvolvimento econômico e estabilidade da Monarquia Constituinte à consolidação do crescimento industrial com a expansão de Lisboa e de sua população operária, o Fado teve sua primeira estabilização, com enraizamento no tecido urbano e social da cidade. Nesse momento, multiplicam-se os espaços de promoção do gênero, passando o Fado a ser representado para a alta nobreza que, além de frequentar as tabernas e retiro, o promovia em seus palácios.

O Fado passa, então, a registrar importantes mudanças estéticas, à medida que o seu próprio âmbito social se vai alargando e faz interferir em sua prática grupos sociais com perfis culturais distintos.

Na viragem do séc.XIX para o séc. XX o Fado pratica-se ainda, fundamentalmente em Lisboa, nos diversos espaços sociais da metrópole. Estando presente em todos os contextos de festas populares, é cantado em festividades associadas às romarias e, no carnaval, sendo o suporte musical predominante.

O crescimento do associativismo político e sindical leva ao aparecimento de uma tradição de Fado operário. Musicalmente não havia distinção do Fado tradicional, mas as letras assumem uma vertente acrescida de intervenção político-social e de propaganda revolucionária antimonárquica, anticapitalista e anticlerical. No entanto, pouco se sabe dessa corrente em razão da supressão desse material realizada pela censura no período do Estado Novo.

De 1945 a 1960 o Fado se estabiliza depois de agregar muitas mudanças estéticas e institucionais: convenção interpretativa, profissionalização dos intérpretes, implantação do sistema de casa de Fados, imposição da censura estatal às letras e a formatação imposta pelo disco e pela rádio. O sistema de casa de Fado solidifica-se e expande-se, com a abertura de novos recintos, sendo muitos deles de propriedade de Fadistas de relevo.

As interpretações de Fado são compostas por um fadista, músicos instrumentais e o público que, em conjunto, formam um processo interpretativo, onde se utiliza corpo face, música e voz. Nas apresentações de Fado, os intérpretes constroem narrativas, exprimem ideias e emoções<sup>11</sup> através de um jogo hábil de corpo, mente e voz.

Em uma das estrofes do Fado *Evocação*<sup>12</sup>, por exemplo, “Fado Tango! Evocação/ Das Fadistas, cuja voz/ Embargada de emoção/ Deixavam dentro de nós/ Múrmúrios duma oração!” o eu-poeta marca o embargo da voz devido à emoção como expressão fadista, evidenciando a densidade emocional que marca as letras e a gestão das sonoridades do Fado.

A emoção, num contexto histórico e evolutivo das temáticas Fadistas, guarda estrita coesão com as primeiras definições do Fado, como descreve Tinop:

“O Fado – *fatum* – canta as contingências da sorte voltária, a negregada sina dos infelizes, as ironias do destino, as dores lancinantes do amor, as crises dolorosas da ausência ou do afastamento, os soluços profundos da desesperança, a tristeza dolente da saudade, os caprichos do coração, os momentos inefáveis em que as almas dos amantes descem sobre seus lábios, e, antes de remontarem ao céu, detém o voo num beijo dulcíssimo. Nenhuma das canções populares portuguesas retratam, melhor que o Fado, o temperamento aventureiro e sonhador da nossa raça essencialmente meridional e latina; nenhuma reproduz tão bem como ele, com seu vago *charmeur* e poético, os acentos doloridos da

---

<sup>11</sup> No caso do fado, a linguagem do corpo e das emoções constitui, na opinião de Paulo Valverde (1999:11), uma modalidade suplementar para produzir comunicação e significado. “Em primeiro lugar, o facto de o discurso emocional do fado se basear em situações socio-emocionais limite, por exemplo, a tragédia, o que, em termos imediatos, é uma forma cultural eficaz de gerar atracção ou repulsa e, raramente, indiferença. Em segundo lugar, confirma-se algo que a recente antropologia cognitiva tem sugerido: as emoções podem permitir conhecimento e comunicação, ao contrário do que postulava a dicotomia emoção/ /cognição, que sugeria que a actividade emocional impedia o conhecimento. Isto é fundamental: no caso do discurso do fado que, como sabemos, é o pilar de uma imagem cultural extremamente forte, a manipulação dos termos e das situações emocionais pode ser uma forma de conhecer o mundo ou mesmo de construir um mundo cultural específico”.

<sup>12</sup> *Evocação* (1966); Letras: Domingos Gonçalves da Costa; Intérprete: Tristão da Silva

paixão, do ciúme e do pesar saudoso. A melancolia é o fundo do Fado como a sombra é o fundo do firmamento estrelado. <sup>13</sup>(1992:38)”

O Fado com sua trajetória evolutiva torna-se mais literário, mais artístico, e consequentemente vai perdendo o seu caráter estritamente popular. Os versos que antes eram entregues à inspiração dos populares começaram a ser difundidos pelos poetas cultivados. A música que brotava da inspiração do guitarrista dos cantadores passa agora a ser composta por compositores.

Se o Fado começa a ser conhecido através da classe menos abastada da sociedade, sendo cantado em portos, bares e vielas por pessoas comuns, a Bossa Nova<sup>14</sup> surge na sala de estar dos apartamentos da zona sul do Rio de Janeiro, cantado por músicos e propagado pela aristocracia e estudantes das universidades cariocas.

“O LP *Chega de Saudade* já estava nas ruas, uma “geração inteira” fora influenciada e só então Tom, Vinícius e João Gilberto foram informados de que haviam inventado a Bossa Nova.”  
(CASTRO.2012:218)

---

<sup>13</sup> Tinop faz um apanhado genérico tomando como particularidade a semântica da palavra Fado. Não que as características citadas não fazem parte do mundo fadista, mas não se apresentam em sua totalidade em todos os momentos do Fado. Se tomarmos o Fado por épocas, por exemplo, como fez QUEIROZ et.al., resumidamente, na monarquia o fado desdenha o progresso e convive com a miséria de uns e privilégios de outros; narra as atribulações e graças da vida; serve como linguagem de afirmação, etc; na república o Fado demonstra-se político-ideológico com uma linguagem crítica em face da repressão social, da evolução do regime; das guerras; No Estado Novo regressa a tradição com descrição de práticas sociais, temáticas amorosas, prestígio do passado, saudade e evocação de lugares urbanos e por último na democracia enche-se de perda e melancolia.

<sup>14</sup> A recensão apresentada sobre a Bossa Nova nesta dissertação se baseia em obras de escritores das mais variadas origens, historiadores musicais, repórteres, pesquisadores, músicos, compositores, poetas, musicólogos e professores, tais como: Bollos, Castro, Gava, Caymmi, Mello, Domenico, Kuperman, Britto e outros. Descontando as diversas formas de contar, o fato é que a história é sempre a mesma, pois todos vivenciaram a Bossa Nova e sentiram na pele a emoção de um ritmo que foi uma revolução estética da música e que causou um impacto cultural enorme. Uma renovação da linguagem, da preocupação com a forma, com a harmonia, ritmo, melodia e todos os elementos que foram responsáveis pela concepção do gênero.

A Bossa Nova ainda sem tal nomenclatura dedilhada no violão de João Gilberto, à época Joãozinho, foi durante um bom tempo “música de tapete”, ou seja, tocada por um grupo de amigos nas grandes salas de estar da elite carioca. Para se entender o surgimento do movimento há que se conhecer o envolvimento e a história de alguns nomes que foram fundamentais para o nascer desse novo estilo musical que viria fazer grande diferença na história da música brasileira. A Bossa Nova foi feita de pessoas e de lugares e até a sua efetivação, será, pois, na história de algumas figuras importantes deste movimento e seus ambientes que nos vamos focar.

Nos anos que antecederam o surgimento da Bossa Nova, os jovens músicos e aspirantes frequentavam os concertos de sambas-canções com improvisações de Jazz de Johnny Alf nas boates cariocas:

“Johnny Alf foi um verdadeiro desbravador na modernidade da música brasileira, o ídolo dos Bossa Nova, mais que um precursor. Foi o inspirador que deu aos jovens que frequentavam o bar Plaza a certeza de que o sonho imaginado poderia ser encontrado. (...) O mais modelo de todos os vanguardistas na música brasileira, Johnny Alf é também fiel a seus princípios artísticos. Johnny jamais concedeu em sua carreira e, pode-se dizer com segurança, é a principal figura em tudo que precedeu a eclosão da Bossa Nova.” (MELLO.2008:25)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Alfredo José da Silva, o grande Johnny Alf, nasceu no Rio de Janeiro em 19 de maio de 1929. Pelos 14 anos, formou um conjunto com amigos em Vila Isabel, indo tocar nos fins de semana na Praça Sete, do Andaraí. Coursou até o segundo ano do Colégio Pedro II, onde entrou em contato com o pessoal do Instituto Brasil-Estados Unidos, que o convidou para participar de um grupo artístico. Com o grupo do Instituto Brasil-Estados Unidos fundou um clube para promoção e intercâmbio de música brasileira e norte-americana, que realizava sessões semanais para analisar orquestrações, solos etc., além de apresentar filmes, shows, concertos de jazz, entre outras atividades. Quando Dick Farney, já profissional e recém-chegado dos EUA, ingressou no grupo em 1949, o clube passou a chamar-se Sinatra-Farney Fan Club, tendo entre seus sócios Tom Jobim, Nora Ney e Luís Bonfá, entre outros, ainda principiantes. Na época, tocava durante a noite no clube e pela manhã assumia seu posto de cabo no Exército. Através de Dick Farney e Nora Ney foi contratado em 1952 como pianista da recém-inaugurada Cantina do César, de propriedade do radialista e apresentador César de Alencar, dando início a sua carreira profissional. Escreveu “Céu e mar” e “Rapaz de bem”, por volta de 1953 e considerada, em termos melódicos e harmônicos, como música revolucionária e precursora da bossa nova. Disponível em <https://www.mpbnet.com.br/musicos/johnny.alf/index.html>

Tom Jobim, João Donato, João Gilberto, Lucio Alves, Dick Farney, Dolores Duran, Ed Lincoln, Paulo Moura, Baden Powell e um bando de meninos que não tinham idade nem mesmo para frequentar as noites em boates como Luizinho Eça, Carlinhos Lyra, Sylvinha Telles, Candinho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn acompanhavam a carreira de Johnny Alf nos anos de 1952-1955 nas boates do Leme, Gávea e Copacabana, sendo algumas tão caras que a turma ficava do lado de fora. Noites estas em que Lyra, João Gilberto, Donato e o próprio Alf formavam um quarteto vocal à luz do lampião na porta do Plaza, uma boate no Leme.

Todos estes talentos jovens reunidos estiveram sem saber em laboratório durante todas aquelas madrugadas nas boates ou à porta delas, a experimentar ritmos e harmonias que produziram mais tarde a Bossa Nova.

A palavra “bossa” não era nada nova no mundo da música, já era usada para designar uma coisa diferente, um jeito diferente de tocar ou cantar: logo em 1932 Noel Rosa usava-a no samba “Coisas Nossas”, em 1940, Garoto violonista e um dos excursionistas da era anterior ao movimento Bossa Nova liderou um grupo chamado Clube da Bossa. Bossa era a essa época um adjetivo e não o nome de um movimento musical. E, mesmo não sabendo a história exata de quando a Bossa Nova passou a ser um movimento, a última vez em que foi usada enquanto um adjetivo foi num quadro negro na entrada do Grupo Universitário Hebraico no Flamengo, onde com giz branco lia-se: “Hoje, Sylvinha Telles e um grupo Bossa Nova”. Naquela noite ouviu-se Carlinhos Lyra, Nara Leão, Johnny Alf, Sylvinha Telles, Eça, Menescal e Bôscoli. E meses depois Tom Jobim e Newton Mendonça chamariam aquilo de Bossa Nova.

A música de Tom Jobim, as letras de Vinícius de Moraes e o violão de João Gilberto foram os ingredientes perfeitos à grande receita da Bossa Nova. E a história

que entrelaça este trio é o que fundamenta o nascimento do estilo musical que foi o diferencial de uma época.<sup>16</sup>

Nos anos 40, Tom já tocava nas noites cariocas e era figura marcante nas boates da zona sul. Em 1952, resolve deixar as noites em troca de um trabalho diurno que lhe possibilitasse compor, atividade que mais gostava. Enquanto isso, Vinícius de Moraes em 1953 embarca para Paris como diplomata: vivia em viagem e pouco tempo aterrava em terras brasileiras, mas mantinha-se conectado e inteirado com o mundo da música e sempre encontrava tempo para escrever.

Vinícius e Tom já se haviam esbarrado há uns três anos antes nas noitadas do Clube da Chave e, com os serviços da embaixada, perderam o contato havendo de se encontrar novamente em 1956 e a partir daí esta dupla transformaria o futuro da música brasileira. Vinícius, com o seu jeito terno e implacavelmente conquistador, deixava Tom tão assoberbado de trabalho que aos outros companheiros de composição já não lhes restavam tempo. O primeiro trabalho da dupla foi a composição musical e letrista da peça *Orfeu da Conceição* que estreou em 1956 em grande estilo e tão logo viraria filme. Todo o trabalho para a peça foi desenvolvido em menos de um mês num sobradinho em Ipanema e à base de uísque surgiu de primeira, por exemplo, “Se todos fossem iguais a você”.

Durante oito anos no Rio de Janeiro, João Gilberto experimentou idas a inúmeros encontros despretentiosos às mansões cariocas; tocou em várias boates entre o

---

<sup>16</sup> Tom Jobim filho de funcionário do Itamaraty - nome dado ao Ministério das Relações Exteriores (MRE) da República Federativa do Brasil, dedicado a auxiliar o Presidente a formular e direcionar a política exterior nacional, assegurando sua eficaz execução, mantendo os canais comuns de relações diplomáticas com os governos dos Estados estrangeiros, organismos e organizações internacionais, assim promovendo os interesses do Estado e da coletividade brasileira no exterior – teve uma educação de alto padrão e estudou piano desde criança.

João Gilberto filho de um próspero negociante de Juazeiro da Bahia e quem detinha já nos anos 40 a representação da Anglo-Mexican Petroleum em toda a região do São Francisco e D. Patu da influente família Viana de Salvador, chegou ao Rio de Janeiro em 1950 após ter passado um ano em Salvador a tentar carreira na música.

eixo Rio e São Paulo; fez tantas amizades quanto inimizades; sobreviveu a falta de dinheiro; pousou nos apartamentos de vários amigos como dos mesmos foi despejado; dormia enquanto todos acordavam e acordava quando todos dormiam; tocava e tocava vezes sem fim a mesma canção; sofreu com sua personalidade exótica, com seus gostos diferenciados; com seu perfeccionismo e fascínio; com a sua timidez; era tão carismático quanto antipático; um misto que ninguém decifrava mas que, ao conhecê-lo, suscitava paixão.

Em meados de 1957, João Gilberto bateu à porta do apartamento de Menescal, durante as bodas de prata de seus pais, sem mesmo ser convidado, tocou várias vezes “Hô-ba-la-lá”. Para Menescal, a voz de Gilberto era como um instrumento e tão preciso como um trombone. O mais surpreendente ainda era que tocava em um ritmo e cantava em outro, e, apesar de Menescal não entender, era fascinante e não resistiu a exibi-lo aos amigos.

A admiração de Gilberto por Lucio Alves, Dick, Alf, Bonfá, Jobim, Tito, Dolores, Newton Mendonça, o gosto pela poesia, claramente Carlos Drummond Andrade, e a competência em recitar trechos inteiros do poeta alemão Rainer Maria Rilke, para além do conhecimento de técnicas vocais e de respiração, fez com que Menescal e Bôscoli vissem nele a realidade que vinham procurando às cegas, meio sem saber transfigurar.

Antes disso, em 1955 e 1956, alguns acontecimentos fortaleceriam a implantação da Bossa Nova e fariam com que esta reescrevesse os caminhos da música brasileira.

Garoto, violonista de um dos maiores grupos de vocais de todos os tempos – *Os Cariocas* – morre em 1955. Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, dominava todos os instrumentos de corda, era uma lenda, tocava bandolim, cavaquinho, violão tenor,

guitarra havaiana, guitarra portuguesa e banjo. E, com sua maneira de compor e interpretar o choro e o samba ao violão, deu um novo rumo à música popular, apontando o caminho que alguns anos depois levaria à Bossa Nova.

Logo depois, em 1956, Ismael Netto também faleceu e houve quem pensasse que *Os Cariocas* iriam acabar. No entanto, seu irmão assumiu a liderança e manteve o grupo ativo, tendo passado por maus bocados com o repertório que a gravadora Columbia os obrigava a gravar. Outrossim, quando a Bossa Nova surgiu *Os Cariocas* estavam preparados a ser novamente o maior grupo vocal de todos os tempos.

Após a morte de Carmem Miranda, em 1956, o músico de sua trupe, Aloysio de Oliveira, volta ao Brasil. Preso aos gostos e memórias dos anos 40, época em que viveu no Brasil, e totalmente desatualizado da realidade musical brasileira, embrenha-se em tentativas falidas na produção de programas de rádios, em locuções de jingles até assumir a direção geral da Gravadora Odeon onde teria poder de decidir o que iria ser gravado. Conheceu Tom Jobim, encantou-se com Sylvinha Telles na gravação de “Foi a noite” de Jobim e Newton Mendonça com arranjos de Tom e regência de Leo Peracchi e com a modernidade de tudo o que ouvira.

Tom Jobim àquela época já não era um simples pianista da noite, era um grande compositor profissional, arranjador, maestro e grande influência nas gravadoras e ocupava o cargo de diretor ,também na *Odeon*; logo, a entrada de Aloyisio para Tom significava a redução do seu salário, mas significava também a divisão de tarefas e mais tempo para fazer o que gostava: compor; arranjar e produzir discos.

Em 1957, João Gilberto resolve tocar a campainha do apartamento de Tom Jobim em Ipanema, influenciado por Chico Pereira, fotógrafo da Odeon. Tom não se surpreendeu com a visita de João Gilberto, mais surpreso ficou quando, ao violão, João lhe apresentou “Bim-Bom” e “Hó-bá-la-lá” tocado e cantado de uma forma que ele



ainda não havia ouvido, e o violão foi o que o impressionou. Sem dúvida era diferente. Tom vislumbrou a simplificação do ritmo do samba e um grande espaço para as harmonias modernas que ele vinha inventando e ali cabiam todas as liberdades da música. Sem dúvida era possível escrever para aquela batida. Tom pegou em sua “gaveta” “Chega de Saudade”, letra escrita havia mais de um ano (pouco depois de Orfeu). Para Tom aquela base rítmica era terreno fértil para se plantar um novo pomar de acordes, ainda não tinha uma ideia exata, mas Vinícius estava a chegar de Paris e passariam o resto do ano de 1957 a estudar composições e arranjos para o que viria a ser a “Bossa Nova”.

Em início de 1958 foi lançado “Canção do Amor Demais” com Elizete Cardoso em duas faixas “Chega de Saudade” e “Outra Vez” com o violão revolucionário de João Gilberto e, em finais do mesmo ano, o autêntico “Chega de Saudade” de Gilberto em voz e violão com divulgação no meio secundarista e universitário onde o disco circulou com velocidade recorde.

Entretanto, apenas com a chegada de “Desafinado” e “Hó-ba-la-la” às lojas, as coisas começaram a mudar, “Chega de Saudade” estoura no Rio de Janeiro, depois do sucesso em São Paulo, e arrastaria “Desafinado” para as paradas de sucesso. A expressão Bossa Nova ainda não era viva popularmente mesmo já constando na letra de “Desafinado”.

Em abril de 1959, com o LP *Chega de Saudades*, a Bossa Nova, sofisticada e moderna passou a ser algo altamente comercial. O disco, com doze faixas convencionais em que quatro canções: “Chega de Saudade”, “Bim-Bom”, “Desafinado” e “Hó-Ba-La-Lá” já tinham sido gravadas e popularizadas, outras oito canções compunham o LP “Brigas, nunca mais “ de Tom e Vinícius; “Morena boca de ouro” de Ary Barroso; “Lobo bobo” e “Saudade fez um samba” de Lyra e Bôscoli; “Maria Ninguém” de Lyra;

“Rosa Morena” de Caymmi; “É luxo só” de Ary Barroso e Luís Peixoto e “Aos pés da Cruz” de Marino Pinto e Zé da Zilda.

Na contracapa do disco, Tom Jobim escreveu e grafou pela primeira vez o termo “Bossa Nova”:

“João Gilberto é um baiano(sic) “Bossa Nova” de vinte e sete anos.

Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação neste long-playing foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste long-playing Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas idéias, estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha a orquestra também é ele, João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem a linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.

P.S. – Caymmi também acha.”

Informativo, revelador ou profético, a verdade é que Tom sabia do que falava só não contava com a repercussão que teria a Bossa Nova.

Em 1959 *Orfeu do Carnaval* rebatizado depois por *Orfeu Negro* fazia sucesso nos cinemas, mas, apesar de todos os ingredientes da Bossa Nova estarem contida nele, ninguém o relacionou ao movimento por ter sido gravado em 1958, sem a presença de Gilberto, mas com a sua batida feita por Menescal e acompanhado por Agostinho dos

Santos. Com o LP *Chega de Saudades* já nas lojas e o filme nas telas, o trio foi informado que acabara por inventar a Bossa Nova.

As canções daquele movimento passaram definitivamente a designar-se chamado Bossa Nova, após o 1º Festival de *samba-session* realizado no anfiteatro da faculdade nacional de arquitetura - UFRJ na Praia Vermelha, em agosto de 1959.

Nomes como: Carlinhos Lyra, Nara Leão, Normando Santos, Chico Feitosa, os dois conjuntos um de Menescal e outro dos irmãos castro, Silvynha Telles, Alayde Costa, Tom Jobim, Billy Blanco, Dolores Duran e Norma Bengell. Com presença de Ronaldo Bôscoli como apresentador, Vinicius de Moraes, Aloysio de Oliveira e André Midani como espectadores, participaram daquele show que dessa vez teve ampla cobertura das revistas e jornais.

Depois daquele agosto de 1959, o samba-moderno passou a ser afinal e definitivamente Bossa Nova, graças ao senso de marketing de Ronaldo Bôscoli, em *Manchete*, auxiliado por seus discípulos Moysés Fuks, em *Última Hora*, e João Luiz de Albuquerque, em *Radiolândia*.

Mas acabou sendo Maysa com o disco “Barquinho”, produzido pela Columbia, que era para ser gravado por Nara Leão, que levou a Bossa Nova à projeção Nacional.

Com temáticas descompromissadas e ligadas à vida cotidiana da classe média (principalmente carioca), amores e exaltação de elementos da natureza (praias, vento, chuva, sol, etc.), a Bossa Nova canta uma nova época de renovações, no entanto, não ultrapassa um período de censura após o Golpe Militar de 64. A Bossa enquanto movimento, em 1966, cede lugar a movimentos de resistência, a música se transforma em um claro instrumento de contestação política da classe média carioca, um símbolo de resistência à repressão instaurada pela ditadura. Era o início da MPB, a moderna

música popular brasileira. No entanto, a Bossa Nova enquanto música e arte, permanece a influenciar a música popular.

A Bossa Nova foi o resultado da contribuição individual e diferenciada dos seus integrantes. Em comum, havia o desejo de renovar e a convicção de que o que tinha sido feito, anteriormente, salvo as exceções de sempre, era “quadrado”. Em seus principais aspectos o gênero foi uma revolução musical e artística para a cena cultural do Brasil de meados da década de 50.

Dessa feita, a Bossa Nova procurou afastar-se de alguns traços culturais bem fixados, tentando “varrer o romantismo sentimental, grandioso e eloquente, não raro pessimista e trágico.” (GAVA.2006:198) “(...) “denuncia maneiras de pensar, sentir e propor construções para o mundo de sua época.” (GAVA.2006:201)

A Bossa Nova atravessou e reagiu ao domínio comercial, todo aquele sentimentalismo dos boleros lânguidos e cansativos, ao imperialismo do rock, chá-chá-chá e *twist*. A Bossa Nova com suas melodias e harmonias ditas como ‘difíceis’, jocosamente dissonantes, uma pulsação rítmica descentrada e astuciosa, além de letras inteligentes e, frequentemente, irônicas, e acima de tudo, seu discreto, eminentemente sujeito vocal: pela primeira vez, integrava-se ao tecido de estrutura musical a instrumentação e o desempenho. No centro do palco, não há mais a personalidade do sujeito-cantor, que havia agora literalmente abaixado seu tom de voz ao ponto do sussurro, mas a música em si.

A Bossa Nova é como um abraço, uma conversa íntima, uma polifonia inteligente, elegante, divertida, diversificada, e acima de tudo, moderna e não mais atulhada pelo drama pessoal ou nacional, proferido num estilo semelhante ao de uma ópera pelos seus protagonistas.

Tanto a poesia representativa nas canções da Bossa Nova e do Fado num conjunto, resulta na amálgama da melodia da linguagem e das ideias, de onde brota a emoção e se faz a exposição subjetiva da interioridade da experiência do eu-poeta.

## **1.2. Dois países e dois momentos sociopolíticos.**

Como bem introduzido anteriormente, este subcapítulo tem como finalidade evidenciar o momento político em voga em ambos os países, a saber Portugal e Brasil. Notabilizar as vertentes sociopolíticas faz com que também se esclareçam algumas das semelhanças e a única dissemelhança entre os gêneros conforme veremos a seguir.

Com efeito, profundas mudanças sociais e econômicas ocorreram no séc.XIX, tais como crises econômicas e financeiras, a consolidação de um modo de produção, a Revolução Industrial, o capitalismo, o liberalismo, a ascensão da burguesia, os movimentos trabalhistas e tantas outras se deram de tal forma que todo o séc. XX pode ser considerado em parte como o desenvolvimento daquelas mudanças. A partir da Segunda Grande Guerra, a sociedade, frustrada com a desumanização experimentada aos vários níveis, buscou através das artes novas formas de expressar o descontentamento do homem com o mundo e o faz através da linguagem. Nesse

contexto diluiu-se a fronteira entre a arte erudita e a popular, com o cruzamento das diversas linguagens em circulação.

Nos finais do ano 50 e início dos anos 60 o Fado esbarra com o Estado Novo, no regime durante o qual vários setores intelectuais são afetados em defesa à democracia, mas o gênero não se torna imóvel, utilizando inclusive e até onde pode as canções como forma objeto de refutação ao estado de censura. No mesmo período, o Brasil fruía do desenvolvimento cosmopolita dos anos dourados de Juscelino Kubitschek.

Se, de um lado, há o retrocesso de uma ditadura que baliza o crescimento intelectual, artístico e cultural, do outro lado do Atlântico investe-se no desenvolver de uma arte cosmopolita que marque o governo JK para a prosperidade. É, neste contexto, que desenvolver-se-á este subtítulo.

Em 1932, António de Oliveira Salazar assume a chefia do governo civil em Portugal, implantando o chamado Estado Novo e tendo como características o nacionalismo, autoritarismo e o corporativismo. Salazar, inicialmente foi identificado como o nome competente para conter o desespero financeiro dos chefes militares, perante o *déficit* econômico e o fracasso do empréstimo externo de seu antecessor na pasta das finanças, foi aos poucos conquistando espaço político. Apoiado pelos militares e pela Igreja, de onde advinha como antigo seminarista, ascendeu politicamente não por patrocínio institucional, mas por sua habilidade para jogar o complexo jogo da política, em que se aglomeravam heterogêneas personalidades e grupos, que em comum só tinham a rejeição à esquerda republicana. Dessa forma, o triunfo de Salazar deu-se pelo saneamento financeiro e pela coordenação de interesses sociais e econômicos perante a crise mundial de 1929.

O Estado Novo constituía na verdade o reconhecimento de uma pluralidade de focos sociais: forças armadas, Igreja, administração pública, municípios, associações, famílias organizadas politicamente, exceto o pluralismo partidário.

A recusa do pluralismo partidário - através da repressão das elites politizadas durante o Estado Novo - utilizou-se de uma violência contida num grau muito menor que a monarquia constitucional de 1834 no país, visando apenas a manutenção da ordem pública. E foi através desse componente de ordem pública e vida política que Salazar pode explorar a violência, sempre relativizando a repressão imposta em comparação com métodos repressivos de outros regimes contemporâneos. O Estado Novo de Salazar recorreu à pena de morte, aos assassinatos e aos presos políticos em menor dimensão, não havendo um terror generalizado, mas uma coação contínua e difusa.

O funcionalismo público devia sempre ceder às ordens de seu ditador; No comércio surge o sindicato. No jornalismo e nas artes, havia a censura direta ou indireta e muita instabilidade a expressão pública era regida e vigiada sob um estreito limite governamental e não podia nunca assumir uma forma de crítica direta ao poder.

No campo cultural entre 1933 a 1945 o Estado Novo detinha 23 delegações de censura, assim como um secretariado de Propaganda Nacional para distribuir informações e desenvolver uma arte e uma literatura nacionais, esforçando-se em incentivar uma cultura popular, através da implantação de bibliotecas nas escolas, nas Casas do Povo e de sessões de cinema e teatro. Também o Ministério das Obras Públicas visa a criar um estilo distintivo nas obras do Estado Novo, combinando o Pombalino com o Moderno. O cinema tinha patrocínio do sistema para as produções histórico-literárias voltadas para a propaganda do sistema. No entanto, o oposicionismo permanecia em todos os campos da arte, principalmente nos liceus nos quais antigos

professores, vindos do regime republicano, insistiam em conceitos como a dignidade do homem e seus direitos e garantias.

Concretamente, o período de interesse da pesquisa integra-se no chamado “O Segundo Salazarismo” que condiz com os anos de 1945 a 1974. Mas, via-se a necessidade da introdução de informações anteriores a fim de colocar o leitor a par dos acontecimentos históricos que se desenvolveram e influenciaram a arte de forma pontual.

Há quem diga que Salazar sobreviveu ao pós-guerra (Guerra Fria) por produzir uma impressão internacional de homem flexível, semidemocrata e desapegado do poder. E é esta impressão que demonstra exímia técnica política deste ditador que fez do Estado Novo um regime forte e policial.

O discurso de Salazar apoiava-se na ideia de preservação de valores (cristãos) e na relativa liberdade condicionada de certas instituições, como os partidos políticos e a imprensa, por exemplo, podia facilitar uma manobra subversiva contra os valores sociais. E a esse discurso encontrava Salazar grandes adeptos.

Em 1951, o Estado Novo vivia momentos de êxtase, os problemas de abastecimento haviam sido superados, a indústria crescia, a União Nacional<sup>17</sup> recebia mais associados, sobretudo elites da província e jovens de instrução superior. O Salazarismo continuava a crescer e saía do círculo da elite intelectual, para associar-se as velhas elites rurais, aos jovens urbanos e trabalhadores da província com apenas instrução primária.

---

<sup>17</sup> A União Nacional (UN) foi uma organização política portuguesa criada em 1930 para apoio ao Governo do Estado Novo. Foi legalmente constituída e se projetava no governo não admitindo qualquer forma de entendimento com a oposição. A sua criação teve o intuito de fazer a transição entre a Ditadura Militar e o que viria a ser o Estado Novo. Com uma forte e estreita ligação ao governo, a sua ação sempre foi controlada pelo Presidente do Conselho.



Já no início de 1959 tudo era bem diferente, com a crise advinda do cansaço da ditadura, das deserções e deslealdades de dentro do próprio regime, a liderança de Salazar, um idoso de 70 anos, tornava-se enfraquecida. As nomeações internas feitas para cargos como Ministro da Presidência, Ministro da Defesa e Ministro da Marinha, e a forma de atuar destes Ministros vieram a afetar a aliança com as forças armadas e com a Igreja, e foi neste momento que as forças aliadas chegaram a questionar a tradição do compromisso com Salazar.

Transversalmente, nos mesmos anos 60, a televisão, a rádio, a escola primária e o serviço militar começaram a idealizar uma dita “cultura popular”, que englobava as regiões e as classes sociais e que até então não existia. A Radiotelevisão Portuguesa (RTP) inaugurada em 1957 triplicava o número de horas de emissão e cobria quase todo o território nacional. Foi também a época da canção nacional - de cariz patriótico em resposta ao ultimato britânico para que as tropas portuguesas abandonassem as suas posições em África – entoada pela fadista Amália Rodrigues, do futebol de Eusébio da Silva Ferreira, das peregrinações a Fátima com a visita do Papa Paulo VI. E Salazar, num governo baseado na censura, soube utilizar-se de tudo isso a seu favor, condecorando Amália e Eusébio e posando junto ao Papa numa fotografia.

Politicamente Salazar não deixava dúvidas quanto ao seu governo e poderio. A polícia e a censura, ambas subordinadas ao governo, continham dentro de um espaço delimitado e vigiado, a oposição, a expressão intelectual, fosse, em jornais, revistas e instituições culturais.

O regime ditatorial condicionou a totalidade da vida portuguesa durante quase meio século e provocou de imediato um movimento de crispação ideológica profundamente adversa a qualquer forma de atividade artística, reforçada pela política

de puritanismo moral e austeridade econômica. Para Salazar, a instrução e a cultura não constituíram nunca uma prioridade.

Entretanto, mesmo dentro de um estado ditatorial, irrompe nas composições Fadistas a crítica. Enquanto temática desabrocha mesmo que bem timidamente, em razão da dura censura, em alguns Fados de composição de David Mourão-Ferreira; Álvaro Duarte Simões; Pedro Homem de Mello e Joaquim Campos, ditos poetas cultuados, canções que foram entoadas pela primeira vez na voz de Amália Rodrigues

Tal temática crítica rompe o viés comparatista a que se propõe a dissertação, visto que não há exemplos do tema nas canções da Bossa Nova, uma porque era um período de intensa criação cultural, em meio a um senso de felicidade e otimismo, e outra porque se procurava uma nova dimensão de canção que não fosse social ou política, mas sim de descontração sobre coisas boas e bobas da vida.

Num terreno onde o sistema político impunha a censura prévia a todos os textos cantados, a exigência do licenciamento dos intérpretes, a regulamentação dos espaços performáticos e a perseguição policial aos sinais de resistência, o quesito liberdade não era óbvio nos versos com que os Fadistas desfiavam os seus poemas. A qualidade que se é atribuída ao casamento perfeito entre o registro emocional e os versos dos Fados, resultando numa interpretação sentida e digna, era por certo limitada pela vigilância política.

No contexto desta tolerância pragmática vigiada, Nery sustenta:

“O gênero não deixará por certo de saber encontrar novas modalidades de expressão dessa postura de crítica política, mas agora já num registo necessariamente discreto, cauteloso, disfarçado, insinuante, por vezes malicioso, recorrendo ao duplo sentido e à sugestão encapotada.”  
(2012:97)

E foi dessa forma que o Fado, ancorado por um conforto rítmico, permitiu tornar o verso – sobremaneira crítico - mais maleável e planar com ele sobre o tema e sem com isso redundar num exercício de estilo estéril, ou seja, mesmo ao cantar versos de crítica política a beleza rítmica lá permanecia, o que por vezes fazia passar despercebido o poder das palavras e o objetivo do poema.

Tendo desenvolvido pesquisa documental nos repertórios em arquivo no Museu do Fado em Lisboa é marcante o período ditatorial para a cultura fadista, isto porque todos os repertórios manuseados durante o período são marcados por carimbos da inspeção dos espetáculos que assinalavam ora aprovado, ora com cortes ou pior totalmente censurado (proibido).

Desta forma, vislumbrar canções que fomentem a crítica social neste período é mesmo um diferencial na cultura popular daquela época, o que faz merecer apontamento na pesquisa. Não é, pois, um *corpus* extenso e é insuficiente para definir a crítica como uma temática comum ao Fado, mas que vale ressaltar visto a qualidade do poema face às metáforas utilizadas para a construção poética.

Outrossim, em outros períodos políticos o Fado acompanhou de perto em suas composições as mudanças sociopolíticas: a cantar o processo de implantação e consolidação do movimento operário e os ideais republicanos e socialistas da população dos bairros populares lisboetas.

Na nota prévia da obra de Nery, por exemplo, constatamos a abrangência do Fado quanto ao empenhamento político durante a vigência da Primeira República e imediatamente antes dela, tendo aí a função de dar testemunho global do cotidiano das comunidades populares:

“Numa existência profundamente marcada pela exclusão social e pela miséria como era a dos bairros pobres de Lisboa, dificilmente a mais representativa das suas práticas expressivas populares deixaria de fazer eco dos anseios de mudança e de justiça social da comunidade que a protagonizava e dos diversos tipos de discurso ideológico que lhes davam corpo, do mesmo modo como traduzia as demais dimensões dessa existência: a religiosidade e a festa tradicional, a circulação noticiosa de proximidade, os sucessivos rituais individuais e colectivos do ciclo da vida e da morte e, de um modo geral, a afirmação de todos os códigos que reagiam a sociabilidade popular. Era também compreensível, por sua vez, que essa realidade tivesse deixado de emergir nas letras cantadas (e sobretudo impressas) no novo contexto censório imposto pela Ditadura e face à exigência da aprovação prévia de todo repertório executado pelos Fadistas.” (2012:8)<sup>18</sup>

Do *corpus* selecionado, cinco composições retratam a questão da crítica social, três delas de autoria de David Mourão-Ferreira e Alain Oulman e outras duas sendo uma de Álvaro Duarte Simões e outra de Pedro Homem de Mello e Joaquim Campos.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> No mundo popular, o fado tinha um papel importante, tanto como entretenimento, como forma de produção e vulgarização de um discurso político. A possibilidade de reprodução da mensagem política no quotidiano é virtualmente infinita, trabalhando a favor de um determinado ideário político ou levantando importantes questões políticas, económicas e sociais. Não sendo um meio de difusão da mensagem controlado pelos republicanos, a música popular foi uma das formas de levar a política até ao quotidiano e uma das formas de procurar encontrar as vozes que são menos conhecidas e tratadas nos trabalhos historiográficos. Contrário ao que passou a ocorrer no Estado Novo onde havia uma evidente vontade de exclusão de qualquer poesia de natureza político-ideológica expressa hostil ao regime, uma preocupação moralista obsessiva, demonstrando por vezes um puritanismo caricato.

<sup>19</sup> Álvaro Duarte Simões Nascido em Lisboa (Campolide) em 1928, ficou órfão de pai com poucos meses, o que muito viria a marcar o seu percurso pessoal e artístico. Teve a influencia do seu avô, Luís José Simões, oficial de marinha, escritor e um dos poucos sobreviventes do afundamento na batalha naval nos Açores do navio "Augusto de Castilho", em 1917, e sobre o qual escreveu a então popular narrativa "200 milhas a remos". O seu percurso no meio artístico foi criativo e heterogéneo, passando pela música, escrita, rádio e fotografia, foi dos primeiros fotógrafos freelancer, tal como o seu amigo Eduardo Gageiro. Amigo de Amália Rodrigues desde a sua juventude, foi bastante activo no meio artístico e boémio da Lisboa dos anos 50 e 60. No primeiro disco português a receber um grammy, "Vou dar de Beber à Dor" de Amália, três dos oito temas do álbum são da sua autoria. Sempre à frente do seu tempo, original e espontâneo, marcou aqueles que o conheceram, pela sua sensibilidade, energia, grande cultura e pela sua consciência social e ambiental.

Figura do cenário da poesia nacional David Mourão-Ferreira (1927-1996) licenciado em Filologia Românica, docente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, teve como influências marcantes na sua poesia, os presencistas José Régio e autores franceses como Paul Valéry e Proust. Foi membro do MUD Juvenil, movimento de resistência à ditadura salazarista e, em 1950, publica o seu primeiro livro de poesia *Secreta Viagem*. É um autor multifacetado, escreve, ainda, teatro, crítica literária, ficção e Fados para Amália Rodrigues.

Compôs, em parceria com Alain Oulman, “Espelho quebrado” (1963), “Abandono” (1962) e “As Águias” (1966). Esta última composição tomada como uma invulgar canção foi também a derradeira que David Mourão-Ferreira escreveu para Amália.

Fato incontroverso é que o poema transmite, em seus versos, metáforas inteligentes e que retratam, para além de uma suave crítica social, uma resignação aparente que conclui a complexidade da composição.

“As Águias” é um dos mais misteriosos “Fados” do repertório de Amália Rodrigues. Noturno, denso, visual e a exigir um maior empenho de decifração, pois é fugidio o seu onírico universo. Veja-se as seguintes estrofes:

“Entre pombas e mentiras

---

Pedro Homem de Mello Poeta lírico e autor de uma vasta obra, nasceu na cidade do Porto em 1904. Formou-se em Direito pela Universidade de Lisboa. Foi subdelegado do procurador da República, dedicou-se ao ensino, tendo sido director da Escola Comercial Mouzinho da Silveira. Foi também jornalista e estudioso das tradições populares e do folclore nacional, sobretudo do Norte, que durante anos divulgou num programa da RTP. Desenvolveu uma extensa obra poética, com a publicação de mais de 30 títulos e que vão desde a década de 30 até à década de 70, foi premiado com o Prémio Antero de Quental (1939), Prémio Ocidente (1964), e o Prémio Nacional de Poesia em 1972.

Joaquim Campos Silva, conhecido apenas por Joaquim Campos era filho de Joaquim Maria da Silva e de Maria Campos, tendo nascido em Lisboa em 1911. Juntamente com Alberto Costa foi um dos fundadores do Grémio Artístico Amigos do Fado. Considerado na época como uma das melhores vozes de fado, Joaquim Campos foi também compositor, com registo para os seguintes temas: “Fado Vitória”, “Fado Tango”, “Fado Rosita”, entre outros. A biografia de Alain Oulman encontra-se na Introdução. Disponível em: <http://www.museudofado.pt>

Nos infernos uma lira  
 E nos céus uma caçada.  
 Assim vai a minha vida  
 Entre pombas divididas  
 Pelas águias devoradas.”

Metáfora que desenvolve através da mitologia onde pomba (poderosas pombas) designa a fertilidade e Orfeu, referência ao próprio eu-lírico, que ao tocar sua lira tinha poder sobre todos os animais, ao perder sua amada fica transtornado de tristeza e vai ao inferno tentar recuperá-la. Através destas metáforas o eu-poeta denuncia a ditadura e o cerceamento da vida no qual não faz escolhas e sim é coagido. Há, nos últimos versos, uma relação de poder aparente ao designar: “pombas divididas; águias devoradas”.

E continua na segunda estrofe:

“Ouvem-se trompas de caça  
 É um arcanjo que passa  
 À caça dos meus sentidos  
 Então as cordas da lira  
 Sem terem quem as desfira  
 Tornam-se arames partidos.”

O poeta é ele próprio caçado a tornar-se impotente para escrever com esplendor. Dessa forma, o poeta é condicionado e a sua escrita limitada. “As cordas da Lira” metaforizam o objeto em si - a poesia – que sem ter “quem as desfira; tornam-se arames partidos”, tornam-se disfuncionais, logo sem forças para lutar.

O último sexteto do poema o eu-lírico ganha consciência (“claridade”) com o lampejo de crítica, onde percebe que a poesia é silenciada e com seu poder limitado, acaba descrente da verdade:

“Mas emudeço de assombro  
 Quando me pousam no ombro  
 As pombas da claridade  
 Calam-se as tropas e a lira  
 É tudo, tudo mentira  
 Só as águias são verdade.”<sup>20</sup>

Em outras passagens como na composição “Abandono”<sup>21</sup> há uma associação direta à oposição do Regime. A poesia admite em seus versos a atuação das forças da censura, não restando qualquer dúvida quanto ao controle e cerceamento do pensamento:

“Por teu livre pensamento  
 Foram-te longe encerrar  
 Tão longe que o meu lamento  
 Não te consegue alcançar  
 E apenas ouves o vento”

E continua...

“E apenas ouves o mar  
 Levaram-te a meio da noite  
 A treva tudo cobria”

Assim, descreve-se a detenção de alguém no exílio político, a qual fomentada pela P.I.D.E que geralmente atuava à noite talvez para tornar-se menos visível à sociedade a sua presença. E, continua:

“(…) Ai! Dessa noite o veneno

---

<sup>20</sup> “As águias” (1966); Letra: David Mourão-Ferreira/Alain Oulman; Intérprete: Amália Rodrigues

<sup>21</sup> “Abandono” (Fado Peniche) (1962); Letra: David Mourão-Ferreira/Alain Oulman; Intérprete: Amália Rodrigues

Persiste em me envenenar  
 Oiço apenas o silêncio  
 Que ficou em teu lugar  
 E ao menos ouves o vento  
 E ao menos ouves o mar”

O eu-poeta quando afirma ouvir apenas o vento e o mar acaba por oferecer uma descrição precisa do exílio. O forte de Peniche foi, durante a Ditadura, uma prisão de alta segurança onde estiveram presos e foram torturados muitos opositores do Regime, e localiza-se na encosta sul da Península de Peniche, por sobre as escarpas, entre o porto de pesca, a leste, e a Gruta da Furninha a oeste.

Outras composições como “Espelho Quebrado” de 1963 e “Barro Divino” de 1966 também veiculam com grande maestria a crítica ao estado ditatorial. A segunda composição utiliza novamente a simbologia do divino, em que o ser humano tem o destino marcado. Enquanto a primeira utiliza os símbolos da natureza para descrever o poder e a infelicidade daqueles tempos.

De certo que poucas composições se confronta o tema da crítica e se afastam do modelo imposto pela censura. Com efeito, a mais recorrente postura passiva que rejeitava toda a tradição construída do Fado de intervenção político-social radical das décadas anteriores acabou por afastar os setores intelectuais mais hostis à Ditadura e provocou o regresso aos temas do passado, evocando figuras como Severa ou a lamentação e a saudade dos grandes feitos. Nas palavras de Nery “Procura-se agora apresentar o Fado como uma espécie de último baluarte de uma tradição histórica idealizada, oposta, por definição, à modernidade e à intervenção política no presente.” (2004:193)



O Brasil, no entanto, em fins dos anos 50, vivia a euforia do desenvolvimentismo econômico do governo de Juscelino Kubitschek, a expansão dos veículos de comunicação de massa, sendo no meio-urbano a televisão a maior sensação. Antes disso, em 1954, a sociedade descontente clamava em uma campanha forte pela renúncia de Getúlio Vargas, então presidente eleito democraticamente, mas que experimentava uma política autoritária e de repressão implacável, a qual vigiava de perto a música popular. E, em agosto do mesmo ano, enquanto a oposição comemorava a sua renúncia, Getúlio desferiu-se um tiro no seu próprio peito e deixou um bilhete suicida onde dizia: “deixo a vida para entrar na história”<sup>22</sup>

O suicídio de Getúlio tem, no entanto, grande importância na prática da política nacional naquele momento, pois desestrutura um golpe militar que estava por vir. A classe trabalhadora sente-se desamparada, uma vez que Getúlio era aclamado pelo povo e a comoção nacional marca o enterro do presidente. Entretanto, a cultura brasileira estaria livre da censura, pelo menos até 1969.

É importante esta pequena introdução relativa ao período anterior ao Governo de Juscelino Kubitschek (JK) tendo em vista a influência social que ambos os períodos governamentais provocaram na sociedade. A sociedade brasileira, para o período inserido como recorte da pesquisa sobreviveu a um suicídio do presidente, viveu uma democracia com grande esperança de desenvolvimento econômico e social e finalmente enfrentou com um golpe militar que implantou um estado de ditadura. Diferente da sociedade portuguesa que, para o mesmo período, manteve um só governante em estado ditatorial.

Se Getúlio foi um populista, Juscelino foi um vendedor de esperanças.

---

<sup>22</sup> "Deixo a vida para entrar na história" é o trecho mais famoso da carta testamento (carta do suicídio) encontrada junto ao corpo no Palácio do Catete, sede do governo federal até 1960, no Rio de Janeiro.

Juscelino tomou posse em janeiro de 1956 num momento de revoltas já que muitos o contestavam e diziam que o seu governo era ilegítimo; herdou uma instabilidade política e assumiu um país em estado de sítio (um dos períodos de maior tensão político-militar da história brasileira desde o suicídio de Getúlio Vargas).

Mesmo diante de muita contestação, JK<sup>23</sup> assumiu sua posição como determinava a constituição, pôs fim ao estado de sítio, à censura à imprensa e trouxe as forças armadas junto a si. Colocou em evidência seu plano econômico e o quanto ele poderia ser benéfico aos quartéis, comprou um avião para uso do Ministério da Aeronáutica e atraiu os militares a ocuparem cada vez mais espaço nos órgãos estratégicos do governo. Dessa forma, além de atender as suas necessidades, manteve as Forças Armadas sob controle.

Com o Plano de Metas – ambicioso programa de modernização do país – que concretizava a sua campanha presidencial que dizia fazer o Brasil crescer 50 anos em apenas 5, JK conseguiu articular uma boa relação e aliança entre os grupos sociais de diversos setores e interesses econômicos.

Com 31 objetivos, o Plano de Metas previa entre eles melhorias no setor de transporte, com a expansão da malha rodoviária que garantia nacionalmente a integração das mercadorias da zona rural para os principais centros industriais; o incentivo da indústria automobilística, que em 1958 já fazia “rodar” o primeiro veículo nacional e a criação de novas rodovias que além de interligar os estados de Goiás, Maranhão e Pará, colocaram também a Amazônia no mapa do mercado brasileiro.

O Plano de Metas de JK era, em sua totalidade, entusiasmante e o transformara em um projeto possível para o Brasil, no qual sustentava a ideia de que uma nova

---

<sup>23</sup> Abreviação do nome Juscelino Kubitschek.

sociedade dependia da vontade de seu governo e do desejo coletivo de seu povo e assim se daria o desenvolvimento técnico e industrial do Brasil.

Não sem razão, os anos JK foram entendidos como “os anos dourados” da cultura brasileira. O clima de otimismo, de bom humor e de esperança que Juscelino transmitia - o homem era quase um mágico -, contagiou positivamente toda uma geração de músicos e artistas brasileiros. O próprio presidente, sempre que possível, cercava-se de escritores como Josué Montello, Augusto Frederico Schmidt, Autran Dourado, Carlos Heitor Cony, Pedro Nava, e tantos outros, dando exemplo do seu apreço pelas letras. O bairro boêmio de Ipanema, no Rio de Janeiro tornou-se uma usina de novidades e de experiências artísticas, musicais, teatrais, televisivas e cinematográficas.

Com tamanho potencial, o projeto de JK atraiu muitos intelectuais, artistas e estudantes. O teatro e o cinema abriram lugar para encenações e filmes com a temática da industrialização e do desenvolvimentismo, assim como projeções da miséria e da desigualdade social, tal como retratada em *Rio 40 graus*<sup>24</sup>. Este filme foi a referência para o movimento do Cinema Novo que, tal como JK, tinha objetivos astronômicos, e um projeto estético e político que se sobrepunha ao comercial, sendo assim a produção se justificava por si mesma e não atingia a população em sua totalidade.

Se *Rio 40 graus* desvendava a realidade de uma população necessitada no Rio de Janeiro, a Bossa Nova trazia novos ares, como um Brasil de sol, praia e juventude. Sob

---

<sup>24</sup> *Rio 40 graus* (1955) é o primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos (1928). Considerado um dos marcos inaugurais do cinema brasileiro moderno, é precursor do cinema novo, junto com *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos (1928-1987). O filme narra a vida cotidiana da cidade do Rio de Janeiro, suas contradições econômicas e camadas sociais. Nelson Pereira dos Santos propõe um cinema oposto ao projeto da Companhia Vera Cruz. Em *Rio, 40 Graus*, a precariedade na produção é um dado estético, inspirado no Neo-Realismo italiano. A filmagem acontece fora dos estúdios, com a câmera na rua, e utiliza atores não profissionais.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra68261/rio-40-graus>

uma temática voltada à esperança de um lugar melhor e mais feliz, a Bossa Nova traz também novo ânimo aos assuntos culturais e políticos.

A Bossa ganha o mundo e com ela as composições que cantavam o que o país tinha de melhor e confirmava a visibilidade de um país moderno, cosmopolita, sofisticado, livre e lindo. E, ao menos no campo da cultura, o Brasil em meados dos anos 50 ao início dos anos 60 teve o seu tempo acelerado e pode criar algo novo.

JK chegou a receber a alcunha de “Presidente Bossa Nova”, por seu espírito jovem e empreendedor, e foi cantado em versos pelo compositor Juca Chaves<sup>25</sup>, na música intitulada sob a mesma alcunha.

“Bossa Nova mesmo é ser presidente  
Desta terra descoberta por Cabral  
Para tanto basta ser tão simplesmente  
Simpático, risonho, original.

Depois desfrutar da maravilha  
De ser o presidente do Brasil,  
Voar da Velhacap pra Brasília,  
Ver a alvorada e voar de volta ao Rio.

Voar, voar, voar, voar,  
Voar, voar pra bem distante, a  
Té Versalhes onde duas mineirinhas valsinhas  
Dançam como debutante, interessante!

Mandar parente a jato pro dentista,  
Almoçar com tenista campeão,  
Também poder ser um bom artista exclusivista  
Tomando com Dilermando umas aulinhas de violão.

---

<sup>25</sup> Juca Chaves (1938) é um compositor, músico e humorista brasileiro, tornou-se famoso por suas modinhas que satirizam as mazelas da sociedade em geral.

Isto é viver como se aprova,  
É ser um presidente Bossa Nova.  
Bossa Nova, muito nova,  
Nova mesmo, ultra nova!”

Nesta composição Juca Chaves goza da mania de voar de JK, especialmente as viagens frequentes entre o Rio, a Velhacap, e Brasília, a nova capital do país que se construía no cerrado; critica o uso da máquina pública na prestação de serviços a um parente do presidente; e mostra com bom humor o *marketing* do presidente para parecer sintonizado com o Brasil que se modernizava rapidamente, seja ao receber em palácio a tenista Maria Ester Bueno, campeã do torneio de Wimbledon, na Inglaterra, seja ao tomar aulas com o grande Dilermando Reis, um dos maiores violonistas brasileiros de todos os tempos.

Mesmo com tudo a correr bem, após a inauguração da nova capital em 21 de abril de 1960 e o encerramento do seu mandato presidencial em 1961, transmitindo-o democraticamente ao seu sucessor Jânio Quadros, Juscelino preparava-se para um retorno ao poder quando deu-se o Golpe Militar de 1964. Cassado (era senador pelo Estado de Goiás) e preso pelos militares em 1965, submetido a um IPM (inquérito), ele foi obrigado a viver por algum tempo no exílio. Morreu isolado e desgostoso, vítima de um acidente de estrada, no dia 22 de agosto de 1976. Na capital que ele construía, seu corpo foi velado sem que ninguém do regime militar estivesse presente, mas estavam por lá umas 30 mil pessoas. Foi o maior enterro que Brasília havia visto. Desde 1981, seus restos mortais repousam no Memorial JK, situado num local privilegiado da capital federal.

Os acontecimentos traumatizantes de 1964 (golpe militar) tumultuaram a trajetória da Bossa Nova e impeliram as forças musicais mais atuantes do movimento

para o caminho do “protesto”. Do ponto de vista da sintaxe musical, foi um período de estagnação. E desvinculados da tradição nacional, vinda da exacerbação e do aguçado desencanto pela situação brasileira, nasceria um novo surto de exaltação nacionalista, A Jovem Guarda<sup>26</sup> emergiu com uma agressividade sóbria e disponível (“E que tudo mais vá pro inferno”, “Pode vir quente que eu estou fervendo”). Pouco tempo depois deu lugar ao Tropicalismo, e a partir daí a Bossa Nova não resistiu.

A frustração da sociedade moderna com toda a desumanização causada pela relação de trabalho e urbanização após a segunda guerra cria um modelo de consumo e as artes não viriam à contramão. O Fado e a Bossa Nova enquanto arte dependem da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos-artistas um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos e a criação de obras e modifica os recursos de comunicação expressiva.

Na eliminação das fronteiras entre as artes que desvendaremos- a poesia na música popular mais especificamente no Fado e a Bossa Nova – destaca-se a canção como veículo de promoção dos ambientes e experiências citadinas. E neste sentido Candido exemplifica a atividade do artista como elo entre a sociedade e a arte da seguinte forma:

“Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as

---

<sup>26</sup> Roberto Carlos e a jovem guarda: semiconsciência ingênua dos Beatles, ainda em fase de importação e assimilação. A jovem guarda deslocou, momentaneamente, a disputa entre velha guarda e bossa-nova, para um outro debate, entre a Jovem Guarda e a Música Popular Brasileira. Os nacionaloides que denegriam a bossa-nova, como música de influência americana, urbana e cosmopolita, encontravam agora, perdida a primeira batalha, um prato muito mais suculento nos adeptos do iê-iê-iê. Mas foi um *frison* que depois deu lugar as músicas de protesto do Tropicalismo.

obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas.”  
(2006.33)

Podemos dizer que as obras Fadista e Bossista são fruto da iniciativa individual ou de condições sociais, mas na verdade elas surgem na confluência de ambas, indissolúvelmente ligadas. A arte detém uma função social, que, apropriando-se dos gêneros analisados, explica a sua relevância e permanência no seio da sociedade.

As letras das canções analisadas, assim como qualquer outro tipo de arte, precisa estritamente do seu criador (eu-poeta) e das condições sociais que determinam a sua posição. Dessa forma, a relação do eu-poeta e os aspectos estruturais socioculturaispolíticos criam uma unidade inseparável em que se transmutam em conteúdo e forma.

Para Manhães “há uma relação existente entre os valores vigentes, o contexto sócio-histórico-cultural e os atores sociais (músicos, compositores, intérpretes), os quais imbuídos de uma inquietação comum teria resultado em um projeto estético.”(2014:107)

Manhães neste caso faz uma percepção face ao movimento bossanovista como um movimento que favoreceu a afirmação de uma identidade cultural.

E é neste contexto sociopolítico que a arte Fadista e Bossista busca formas de expressar as impressões do eu-poeta sobre o mundo, inserido num ambiente citadino o artista toma a arte como linguagem.

## **Capítulo 2**

### **O espaço citadino.**

#### **2.1. Rio de Janeiro e Lisboa como representação do espaço e da paisagem poética.**

No primeiro capítulo conceituou-se o Fado e a Bossa Nova, instituiu suas aproximações e a vivência política-social da época como forma de introduzir material e



justificadamente a comparação poética vindoura do segundo capítulo em diante, conforme veremos.

Inicia-se com o conceito de cidade, sustentáculo de toda a comparação desenvolvida na pesquisa.

“Cidade,s. Do *lat.civitate*- o conjunto dos cidadãos que constituem uma cidade, um estado,cidade, estado,os direitos dos cidadãos, o direito de cidade»;o *lat.pop*.porém, parece só ter conservado o sentido de «cidade», com, também, a noção de «agrupamento organizado- o sentido político foi retomado do *lat.*,por via culta, no séc.XVI.”  
(MACHADO.1967:621)

A arte é um produto de difícil caracterização visto que quase todas as técnicas praticadas pelo homem vêm a produzir por vezes obras artísticas, mas nem sempre todas as técnicas definem-se obras com valor artístico. Isto porque a arte não é uma categoria de coisas nomeadas como tal, mas um tipo de “valor”, na medida em que depende da experiência do real, tal seja a percepção e a sua representação na sociedade. É, pois, a sociedade enquanto consciência que a aprecia e a julga como tal.<sup>27</sup>

Já parte da arte contemporânea, com os movimentos *pop* na segunda metade do séc. XX, é considerada uma arte de consumo, de consumo imediato inclusive, em sua atual redução final nem sequer solicita uma percepção amadurecida. E reduzir esquematicamente os movimentos musicais do Fado e da Bossa Nova a uma arte

---

<sup>27</sup> A palavra “arte” tem origem no latim “arte-,f.,<talento, saber, habilidade,arte (em sentidos geral e moral); aquilo em que se aplica o talento; profissão;mister;arte,ciência, conhecimentos técnicos, teria, corpo de doutrinas, sistema, arte>. Séc.XIII:<Ca non a mais na arte de fader/do que nos liuros, que el tem,iaz...> Afonso X, O Sábio.” (MACHADO,1967:323)

popular de consumo é explicitamente negar a importância dessa arte para um período histórico e para a manutenção da memória da cidade e de seu povo.<sup>28</sup>

A cultura popular é definida na obra *Pop Arte*<sup>29</sup> de Klaus Honnef<sup>30</sup> (2004) como uma representação da cultura de massas, não sendo nem resultado das tradições culturais locais nem uma emanção das classes populares. Desta forma, devido ao seu caráter multidimensional, constantemente transformado ao longo da história e dos interesses no decorrer do tempo, a cultura representa mais do que simples modos de vidas, ou soma de costumes. Ela revela um conteúdo histórico-geográficopolítico.

Para Honnef, a cultura popular:

“É um produto da crescente industrialização das sociedades ocidentais, e que governa as suas relações e mecanismos. Orientada para as expectativas dos consumidores urbanos, a cultura popular reage sismograficamente às potenciais mudanças das disposições e comportamentos colectivos. Os seus criadores são os designers profissionais – artistas, se se preferir – que trabalha, à comissão e que têm de adaptar as suas ideias individuais às dos seus clientes.”  
(2004:19)

Logo, pode-se entender que a cultura não é um conjunto fechado, mas passa por transformações, pois pode modificar a si mesma, bem como apropriar-se de elementos externos e incorporá-los. Portanto, nenhuma cultura permanece estática, transforma-se

---

<sup>28</sup> Popular, adj. Do Lat. Populare- “que se relaciona com o povo, que convém ao povo, feito para o povo; amado pelo povo, agradável ao povo; devotado ao povo”(MACHADO.1967:1853)

<sup>29</sup> Originada na Inglaterra em meados da década de 1950, a Pop Art desenvolveu todo o seu potencial nos EUA na década de 1960. Substitui o cotidiano pelo esplêndido: os artigos produzidos em massa recebem a mesma importância que os únicos; a diferença entre alta cultura e cultura popular é varrida. Mídia e publicidade estão entre os conteúdos preferidos da Pop Art, que celebra a sociedade de consumo de maneira espirituosa.

<sup>30</sup> Klaus Honnef nasceu em 1939 em Tilsit, Prússia Oriental (agora Sowetsk, Rússia) é um historiador de arte, crítico de arte, curador de exposições e teórico da fotografia artística. E, autor de inúmeros livros sobre pintura e fotografia contemporânea.

no espaço-tempo, impulsionadas pelas decisões políticas. É isto que faz com que a própria cultura esteja em constante mutação.

Manhães faz uma afirmação bem coesa e pertinente, “toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular” (2014:114), e tal asserção vem ao encontro do expressado no capítulo anterior quando articulamos as ideias do ambiente político e social. E continua este autor, “por outro lado, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento social.” (IDEM:114)

Sim, é na arte que encontramos a essência do excelente, na cidade, no seu povo e em seus ambientes o objeto de estreitamento ligado à operação poética do compositor, como conjunto cultural e uma forma simbólica para a expressão artística do movimento musical, qualquer que seja ele. E é esse artista, envolto na percepção desse ambiente e sua posição na/e diante da sociedade, as suas relações com a política, cultura e todos os pilares sociais e culturais que influenciam a interpretação e a produção artística desse artista-poeta.

Tinhorão na obra *A origem da canção urbana* já nas primeiras linhas do primeiro capítulo faz uma afirmação muito congruente e que situa historicamente a música enquanto arte urbana. Vejamos:

“A música popular, enquanto criação típica da gente das cidades destinada a transformar-se no século XX em produto cultural de massa, após quase quinhentos anos de evolução do estilo de canto solista acompanhado, representado pela canção, surgiu na passagem dos séculos XV para o XVI como mais um resultado do processo de

urbanização anunciador do fim do longo ciclo de economia rural da Idade Média.”(1997:11)

E é neste ambiente contemporâneo caracterizado, sobretudo, pelos efeitos do desenvolvimento industrial que continua a receber uma série de transformações em que se insere o Fado e a Bossa Nova. Um ambiente citadino em que a “cidade” emprega-se em dois sentidos, o primeiro para indicar uma organização social concentrada e integrada e o segundo enquanto situação física desta sociedade.

Dito isto, “A cidade favorece a arte, é a própria arte”, disse Lewis Mumford<sup>31</sup> (ARGAN,1998:73). Tomemos esta afirmação não em sua condição totalitária, visto que adentraríamos na discussão de ser essa cidade um produto artístico ou uma concentração de outros produtos artísticos, enfim, teorias de cidade ideal e cidade real. A ideia de usar a referida citação é única e exclusivamente a fim de elucidar a nossa temática e a percepção do compositor enquanto leitor e vivenciador de um determinado espaço urbano.

A partir dessa ideia outros conceitos tornam-se necessários evidenciar: o que é urbanismo, enquanto espaço e ambiente?

O urbanismo pode ser reconhecido como uma ciência que projeta, planeja e programa tendo como objeto a existência humana enquanto existência social e o meio ambiente que a envolve. Logo, o espaço é sempre projetado (a rigor é produto de um projeto), enquanto o ambiente será sempre condicionado, visto que sofre com as intervenções exteriores, fruto da dinâmica de todo organismo social.

---

<sup>31</sup> Lewis Mumford (1895 - 1990) foi um historiador americano, sociólogo, filósofo da tecnologia e crítico literário. Particularmente conhecido por seu estudo de cidades e arquitetura urbana, ele teve uma ampla carreira como escritor. Mumford foi influenciado pelo trabalho do teórico escocês Sir Patrick Geddes e trabalhou em estreita colaboração com o seu associado, o sociólogo britânico Victor Branford.

O eu-poeta fadista e bossista é um indivíduo capaz de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diversa das prescrições implícitas de quem a projetou, ou seja, é capaz de reagir ativamente ao ambiente, dando-lhe elasticidade, vivendo na dimensão livre e mutável das imagens.

Existem dimensões básicas de execução de uma cidade que apontam cada uma delas para um conjunto de qualidades, a saber: vitalidade, sentido, adequação, acesso e controle. Como o nosso objetivo é uma análise das composições e da expressão do eu-poeta diante do espaço citadino, optaremos por uma única dimensão, isso porque é aquela que faz correspondência entre o ambiente, as capacidades mentais e sensoriais, além das construções culturais de seus indivíduos. A essa dimensão chamaremos de sentido.

Como a sua própria denominação, o sentido depende além da forma e da qualidade do espaço, da cultura, temperamento, estatuto, experiência e objetivo do observador. Logo, cada observador perceberá o local de forma distinta de outros o que garante aos distintos compositores uma variante de pensamentos, percepções, motivações e inspirações também várias.

Desta forma, ao simplificar essa dimensão de sentido, definimos a identidade como sendo “um sentido do local”. A identidade é o ponto a partir do qual um indivíduo consegue reconhecer e recordar um local com suas especificidades – com características próprias, únicas e particulares. E nessa dimensão de identidade é que encontramos na vivência do indivíduo significados profundos.

Para o eu-poeta, a identidade criada com o lugar torna-se especial, e em muitas composições ele lamenta a privação habitual a que fica sujeito ao se afastar dele e em outras ele canta o prazer em sentir aquele local, a sensação, as cores e as formas. A

esperança, a saudade, a nostalgia, as celebrações, a memória são nuances que compõem as múltiplas dimensões do sentido da cidade.

Logo a identidade de um local está ligada intimamente à identidade do indivíduo. Estar em um lugar suporta a ideia de ser alguém. E, nesse diapasão, é interessante fazer a leitura deste trecho de Nery:

“O Fado constitui inequivocamente uma prática expressiva indissociável do âmbito global da Cultura Tradicional pela sua função de suporte dos valores da memória e da cidadania como veículos de construção da identidade das comunidades de que emergem.” (2012:27)

É, pois, notório, a partir do *Corpus* selecionado, constatar o poder que o Fado tem como instrumento de construção e propalação da identidade popular urbana, além da manutenção de suas respectivas memórias, enquanto relator de seus personagens, de suas vidas, amores, sofrimentos, seu passado e sua perspectiva e projeção de futuro.

Neste mesmo viés, encontra-se a Bossa Nova como produto da vivência musical de um grupo de amigos definidos pela classe social elevada e ambiente privilegiado em que se inseriam e que frequentavam. Tanto um como outro dimensionam a vivência na cidade de forma a aproveitar as suas belezas, ora em desventuras ora em aventuras, definindo a cidade em suas fortalezas e fraquezas.

As composições do Fado e da Bossa Nova nos permitem visualizar a cidade e suas complexidades, a composição musical transforma-a numa imagem significativa, uma experiência textual inter-relacionada à expressão do eu-poeta na tentativa de construção verbal da imagem de um local, neste caso especificamente Lisboa e Rio de Janeiro respectivamente.

Para Collot “a expressão de um sujeito, a construção de uma imagem do mundo e a elaboração de uma forma verbal” (2013:5) resulta numa paisagem, uma vez que parte de um olhar subjetivo do escritor. Daí o texto composicional enquanto paisagem se desenvolve ressaltando as relações sensoriais, sociais e culturais do eu-poeta unindo assim o “homem aos lugares” (2005:2).

Manhães ratifica a compreensão na elucidação:

“Sujeitos sociais envolvidos nestes movimento Bossa Novista<sup>32</sup> são indivíduos concretos históricos, que nasceram em uma determinada época, numa certa sociedade com estrutura econômica, política, hábitos, costumes, cultura, e que desenvolveram funções, entre elas a de exprimir a sua realidade por meio de palavras, figuras de linguagem, e consequentemente, representações sociais da vida cotidiana em que estão imersos. Temos então, um contexto formado por instituições e identidades culturais organizados pela experiência humana que está repleta de diferenças, e que segue, muitas vezes, um padrão de vida, o qual existe antes mesmo do nascimento do indivíduo, em que o artista traduz para suas obras.” (2014:115)

De acordo com esta experimentação, encontramos comumente em inúmeras composições da Bossa Nova substantivos como: onda, sol, verão, praia, ilha, amor, luz, cor, paz, céu, gente, mar, samba, corpo, sal, azul, canção; assim como verbos tais como rir, cantar, sonhar, nascer, crescer e sorrir e o frequentemente o adjetivo “feliz”. Esta enumeração propõe que cada elemento, na sua particularidade, seja capaz de exprimir sentidos encontrados em um todo, tal seja, na cidade, no ambiente que se transfigura imagetivamente nas canções. E a poesia, por sua vez, é ritmada num tom calmo quase

---

<sup>32</sup> Neste caso a citação delimita-se a Bossa Nova, no entanto, o mesmo sujeito social do Fado é também um indivíduo concreto histórico obviamente com as especificações do local onde está imerso, são experiências humanas que guardam as suas especificidades, mas para um fim comum que é a tradução deste padrão em suas artes, mais precisamente nas letras da Bossa Nova e do Fado.

que declamado, colaborando com a expressão urbana do litoral, onde o mar, o sol e a luz produzem um efeito constante de relaxamento.

“Onda que vai, onda que vem / nesta amplidão de luz e cor paz de um momento sem pretensão/ gente que ri sem ver porque/hei de ser sol hei de ser mar e ser a paz de ter você”, nestas imagens fragmentadas da composição “Bossa na praia” de Pery Ribeiro e Geraldo Cunha, de 1963, é constante a sensação de estar e viver o ambiente marítimo com euforia. A transfiguração do amor, através do quebrar das ondas, do ritmado vai e vem, do viver em contato constante com a natureza e fazer dela parte de si mesmo.

Nas construções da poesia bossista mais que reproduzir um ambiente citadino, muitas vezes como uma fotografia, o eu-poeta demarca a sua íntima ligação com a natureza, uma visão pormenorizada e detalhista do eu e do ambiente.

“Eu, você, nós dois aqui neste terraço à beira-mar/ O sol já vai caindo e o seu olhar parece acompanhar a cor do mar/ O sol caiu no mar e aquela luz lá em baixo se acendeu... Você e eu”na letra da canção “Fotografia” de Dolores Duram composta em 1959 atesta-se a referida ligação entre o ambiente e seus habitantes, representa-se a cidade e esta torna-se um lugar de habitação, e de certa forma, singulariza-a numa experiência paisagística que se constrói no deslocamento do olhar e da palavra poética.

“O barquinho” (1961) e “Nós e o mar” (1962) ambas de Roberto Menescal, com parceria de Ronaldo de Moraes e Ronaldo Bôscoli respectivamente, são composições em que o poeta estabelece relações subjetivas com o *locus* e acaba por deixar seus traços na paisagem poética.

“Dia de luz, festa de sol

Um barquinho a deslizar no macio azul do mar



Tudo é verão, amor se faz  
 Num barquinho pelo mar que desliza sem parar  
 Sem intenção, nossa canção  
 Vai saindo deste mar e o sol

Vejo o barco e luz, dias tão azuis

Volta do mar, desmaia o sol  
 E o barquinho a deslizar e a vontade de cantar  
 Céu tão azul, ilhas do sul  
 E o barquinho ao coração deslizando na canção  
 Tudo isso é paz, tudo isso traz  
 Uma calma de verão e então

O barquinho vai, a tardinha cai

Volta do mar, desmaia o sol  
 E o barquinho a deslizar e a vontade de cantar  
 Céu tão azul, ilhas do sul  
 E o barquinho ao coração deslizando na canção  
 Tudo isso é paz, tudo isso traz  
 Uma calma de verão e então

O barquinho vai, a tardinha cai  
 O barquinho vai, a tardinha cai  
 O barquinho vai, a tardinha cai”

O poeta simplifica o viver através da imagem de um barco e do transcorrer do dia, ver aquele barco a deslizar no azul o faz cantar. O eu-poeta inspira-se com a paisagem, o barquinho, o mar, o azul e o sol, ainda lhe traz a paz. A cidade na Bossa Nova é sobretudo azul. O homem não só almeja a tranquilidade daquela paisagem

praiana como habita e resgata a experiência afetiva que o aproxima da paisagem. Enquanto estilo, a Bossa Nova é voltada para o detalhe, como um retrato, e para a sensação.

A Bossa Nova utiliza numa constância as figuras linguísticas como rima, anáfora, aliteração, assonância e tantas outras, isso porque são recursos que agregam expressividade, riqueza poética e sonoridade. O verso “Um barquinho a deslizar no macio azul do mar,” por exemplo, exibe uma sinestesia que nada mais é que a relação de planos de sensação diferentes no qual o azul configura a sensação visual e o macio enquanto sensação tátil. Esse sentido ecológico da Bossa expressa exatamente a ligação do poeta com a natureza que ora é bucólica ora urbana. A cidade na Bossa Nova é, sobretudo azul. O homem não só almeja a tranquilidade daquela paisagem praiana como habita e resgata a experiência afetiva que o aproxima da paisagem.

A canção “O Barquinho”<sup>33</sup>, por exemplo, teve como inspiração poética a vivência experimental, numa tarde em que Menescal, Bôscoli e outros amigos ficaram à deriva no oceano atlântico por um problema no barco onde estavam. A letra não só retrata o episódio com muita poesia, como a melodia nos remete ao balançar das ondas do mar.

Outras canções que veremos mais adiante como “Garota de Ipanema”, “Samba do Avião”, “Ela é Carioca”, “Corcovado”, “Mulher Carioca”, “Samba de Verão”,

---

<sup>33</sup> No documentário *Coisa Mais Linda – História e Casos da Bossa Nova*, Roberto Menescal, um dos principais nomes da bossa nova, conta de onde veio a inspiração para compor a música “O Barquinho”. Segundo o artista, durante um passeio no mar, próximo às cidades de Cabo Frio e Arraial do Cabo, um barco tripulado por ele, Bôscoli e outros amigos teve um problema e ficou à deriva no oceano atlântico. Após várias tentativas para religar embarcação, sem sucesso, Menescal começou a dedilhar uma melodia em seu violão, inspirado, justamente, pelo ruído feito pelo motor que não pegava. Mais tarde, com o sol quase se pondo, felizmente apareceu um outro barco para rebocá-los até a costa. Satisfeitos, os tripulantes foram cantarolando: “O barquinho vai... A tardinha cai”. Na ocasião, a música ficou só nisso. No dia seguinte, porém, Menescal e Bôscoli se encontraram novamente e começaram a recordar o fato. Para nossa sorte, eles conseguiram transformar aquele episódio quase trágico em um “dia de luz, festa do sol”, conforme a letra conhecida por todos. Disponível em <http://brasilimperdivel.tur.br/historia-da-cancao-o-barquinho-de-menescal-e-boscoli/>

“Bossa na Praia” também remetem a esta ligação com o ambiente natural e reforçam as imagens florais e marítimas decantadas por Vinícius e por “O Barquinho”. Composições estas que documentam um estilo de vida em extinção frente à crescente expansão imobiliária de Copacabana, Leblon e Ipanema.

Uma outra composição que representa também um ambiente praiano onde o céu é bonito, o mar é azul e as ondas nascem e morrem sem qualquer tristeza, o dia acaba a lua chega, mas o poeta tem a certeza que é apenas mais um dia de sol que se foi, é “Nós e o Mar”<sup>34</sup>

“Lá se vai mais um dia assim  
E a vontade que não tenha fim  
Esse sol  
E viver, ver chegar ao fim  
Essa onda que cresceu morreu  
Aos seus pés

E olhar  
Pro céu que é tão bonito  
E olhar  
Pra esse olhar perdido nesse mar azul  
Outra onda nasceu  
Calma desceu sorrindo  
Lá vem vindo

Lá se vai mais um dia assim  
Nossa praia que não tem mais fim  
Acabou  
Vai subindo uma lua assim  
E a camélia que flutua

---

<sup>34</sup> Composição de 1962; Letras: Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli; Intérprete: Maysa

Nua no céu”

Antítese, prosopopeia, anáfora são algumas figuras de estilo que agregam valor poético às letras, apesar de esta ser uma composição que emprega um vocabulário simples, como faz Vinícius de Moraes em suas composições, na tentativa de codificar a fala da classe média em suas manifestações sentimentais. Versos curtos e centrados nos verbos e substantivos, reforçando o jogo sonoro estrutural ligado ao ritmo e à melodia. Uma linguagem marcada pela felicidade e composições que refletem alegria. Também com essas características estão “Outra Vez”<sup>35</sup> e “Insensatez”<sup>36</sup>.

Para toda a história do surgimento do movimento bossista explanada no capítulo 1, guarda-se a representação de Copacabana e arredores cariocas quando se fala em mar, sol e luz e é por esta peculiaridade que os ambientes praianos destacados até então são, pois, ambientes urbanos. O destaque é importante, porque a temática discutida é exatamente a representação da cidade nas composições da Bossa Nova e mais adiante do Fado e o aspecto histórico que aqui está presente é de extrema relevância.

O Rio de Janeiro é objetivamente uma experiência paisagística com uma expressão vertiginosa entre a natureza e a sua realidade urbana. Na Bossa Nova “Copacabana não era só um bom lugar para se amar; era o ideal para se ouvir música.”(MELLO.2008:16), isto porque, foi neste bairro a residência artística da Bossa Nova e onde esta se iniciou.Copacabana<sup>37</sup> e Ipanema impactam com seu antagonismo

---

<sup>35</sup> Composição de Tom Jobim, interpretação de Elizeth Cardoso (1958)

<sup>36</sup> Composição Tom Jobim e Vinícius de Moraes, interpretação João Gilberto (1961)

<sup>37</sup> “As primeiras décadas do século XX marcaram a modernização da cidade do Rio de Janeiro. A proclamação da República, em fins do século XIX, propiciou um processo de modernização da capital do país, cidade que seria o símbolo das novas elites, que tomaram o poder com o novo regime, e um dos símbolos do próprio país. Este processo, segundo vários autores, teve início com as Reformas Urbanas empreendidas na cidade do Rio de Janeiro e com a construção de seu novo porto nas administrações de Rodrigues Alves e de Pereira Passos. Os primórdios do século XX marcam a entrada do Rio de Janeiro num processo de especialização espacial nos moldes de uma urbanização especificamente capitalista e moderna, com a divisão de seu espaço urbano em áreas funcionais de comércio e serviços, industriais, e residenciais de classes ricas e pobres, segregadas espacialmente. Mas o processo de modernização da

social. Primeiro, estão ambas classificadas como Zona Sul<sup>38</sup> do Rio de Janeiro (segregação espacial). Segundo, no que tange à distribuição da população, seu espaço é processado através da segregação residencial - A classe dominante segrega os outros grupos sociais, na medida em que controla o mercado. Copacabana, por exemplo, faz divisa com Ipanema, Leme, Botafogo, Lagoa e Humaitá, tem 101 quarteirões, 79 ruas, seis avenidas, sete travessas, quatro ladeiras e três favelas (Pavão-Pavãozinho, Cabritos e Ladeira dos Tabajaras) numa área de 7,84 km<sup>2</sup>.

Nos fins de semana, a faixa de areia fica cheia de moradores vindos das favelas, dos condomínios de luxo, turistas de centenas de nacionalidade e suburbanos<sup>39</sup>. A calçada em pedras portuguesas da praia, com seu famoso desenho de ondas em padrão marlargo, ladeado pela ciclovia, é um concorrido espaço de lazer.

O eu-poeta da Bossa Nova opta exatamente por este Rio cosmopolita tropical pelas belezas naturais e sua articulação ao amor e a vida.

E, mesmo quando a temática beira à tristeza, como na canção “A morte de um deus do sal”<sup>40</sup>, a tendência era aludir e sublevar as particularidades positivas.

“Fim, morreu João, João do mar  
Deus quem quis levar, que levou pro fim,  
Um Deus do mar, que outro Deus matou

---

cidade não se estancou aí, com as obras de renovação urbana. O símbolo de modernidade em que se tornou o Rio de Janeiro brevemente teria outras características nas quais se apoiar, além daquelas de renovação de sua área central. Em poucas décadas, a expansão e a construção de um novo bairro, Copacabana, trariam para esta cidade um amplo conjunto de símbolos de modernidade. Com a criação e a ocupação do bairro de Copacabana foi possível “inventar” a Zona Sul, topônimo até então não utilizado, e que só surgiria em fins da década de 1920 em Copacabana, e o seu oposto, o “subúrbio”, termo até então utilizado com outro significado, de arredores ou periferia da cidade, que não lhe conferia ainda uma característica de topônimo no Rio de Janeiro.” (CARDOSO.2010:80)

<sup>38</sup> Tal classificação em zonas e subúrbios marcam não apenas uma diferença funcional dos diferentes espaços da cidade, como têm embutidos em si significados que os qualificam ou desqualificam, associados a todo um imaginário que se criou sobre estes espaços, e que têm, também, como fator correlato, propiciar a segregação espacial na cidade.

<sup>39</sup> População vinda do subúrbio do Rio de Janeiro.

<sup>40</sup> Composição de Roberto Menescal e Luiz Fernando Freire (1964)

Que pescar,pescou,mas que não voltou...  
Amanheceu e o azul do mar trouxe então  
Um Deus de sal,com um peixe na mão  
Ela entendeu,olhou João e o abraçou,  
E nos seus olhos o sol mais brilhou...  
Dizem que um peixe de prata  
Brigou demais pra não morrer,e então,  
João lutou,barco virou,mar levou  
Mar pra João,era irmão,era céu,era pão...  
Fim morreu João,João do mar,  
Deus quem quis levar,quem levou pro fim...  
Um Deus do mar,que outro Deus matou,  
Que pescar pescou,mas que não voltou...”

A canção, ao retratar a morte de um pescador, continua a evocar o mar, o azul e o sol, características constantes da Bossa Nova. João é a personificação do mar, nele João vivia, dele tirava o seu comer, ele era sal, um deus do mar, no mar João viveu e no mar João morreu. No entanto, o mesmo mar que levou João o devolveu a terra com um peixe de prata nas mãos para o sustento de sua família na cidade. A imagem da cidade aqui é indireta na medida em que apenas num ambiente urbano um objeto de prata teria um valor econômico.

Outra representação citadina nas canções da Bossa Nova é o conjunto terreiro, batucada, pandeiro, roda, samba que assinala o morro (representação indireta da favela) como representação do elo sujeito e cidade.

Na primeira estrofe de “Maria João” (1967) escrita por Sidney Miller, evidencia-se o conjunto com grande destaque e, para, além disso, finaliza fazendo referência subjetivamente à figura do malandro que não gosta de trabalhar, mas sempre se dá bem

“Pra não ter que trabalhar/ Eu vou procurar um jeito de não padecer”um personagem extremamente carioca e urbano.

“Não faz feitiço quem não tem um terreiro  
 Nem batucada quem não tem um pandeiro  
 Não vive bem quem nunca teve dinheiro  
 Nem tem casa pra morar  
 Não cai na roda quem tem perna bamba  
 Não é de nada quem não é de samba  
 Não tem valor quem vive de muamba  
 Pra não ter que trabalhar  
 Eu vou procurar um jeito de não padecer  
 Porque eu não vou deixar a vida sem viver”

Já na composição “Criticando” (1958) de Carlos Lyra as duas últimas estrofes definem a realidade dos morros cariocas. Numa composição em que se faz uma acirrada crítica aos ritmos estrangeiros em desfavor do brasileiro, quando inicia a composição com a última estrofe abaixo destacada. Provavelmente sob influência do movimento da Bossa Nova que tinha como cerne a promoção de um ritmo diferente do que existia, a composição faz uma relação entre bolero, carnaval, bip-pop, fado e samba; além disso a redação é heterogênea em termos linguísticos, com recurso ao italiano, francês, inglês e português. Notoriamente a demonstração do que é brasileiro e do que é estrangeiro parte da conturbada recriminação que era feita ao movimento bossista em que os críticos afirmavam ser uma vertente do jazz.

“O francês passa o dia inteiro  
 Dedilhando o acordeon  
 Quando o samba no terreiro

Dá de dez numa "chanson"

Todo ritmo estrangeiro

Tem a sua aceitação

Mas o samba brasileiro

Já nasceu no coração”

Vista pela Bossa Nova por um único ângulo, o Rio de Janeiro figura nas canções majoritariamente como circunscrição do amor, da alegria e da felicidade. Num estado de êxtase, a realidade urbana limita-se à orla e a locais de frequência da elite carioca naquela época. Diverge dessa paisagem apenas ao inserir a temática do samba.

Não à toa, deparamos-nos com a canção “Domingo azul” (1964) de Billy Blanco onde evoca-se o Iate Clube do Rio de Janeiro, o veleiro “Atrevida” que fez sucesso nas regatas da Nova Inglaterra na década de 20, e que ancorou no Iate Clube em 1946, após ter deixado o Eastern Yacht Club em Marblehead-MA, tendo pertencido à família Fontoura até ao final dos anos 90. Surge também o veleiro “Sampa”, a praia de Samanguiá em Niterói onde é abundante a presença de caranguejos, e finaliza na esperança do próximo domingo:

“No Iate jantar ou no bar, violão

Mais um vodca-martini

Temperando a canção

Madrugada se fez

Só me resta esperar

Domingo voltar

Ser feliz outra vez assim”



Tanto no Fado como na Bossa Nova o “sentido” da cidade depende não só da forma e da qualidade espacial como também da cultura, do temperamento, da experiência e do objetivo final do observador, neste caso o eu-poeta. Assim, o sentido de determinado local varia consoante os diferentes observadores, tal qual a capacidade de perceber o ambiente. A forma mais simples do sentido é a identidade, em aceção limitada como um “sentido do local”. A identidade enquanto o nível em que o observador consegue reconhecer ou recordar do local em distinção de outros. Tendo um caráter próprio, vívido, único ou pelo menos particular.

Por esta razão a *urbe* configura-se de formas diversas e em muitos momentos na Bossa Nova, como espaço de mulheres bonitas, de pele dourada, de andar melodioso, com balanço no corpo e que deixa todo mundo eufórico. Figura comum numa praia, a mulher carioca é sempre caracterizada com um corpo escultural, com cabelos ao vento, bronzeada do sol e vislumbrá-la acaba com qualquer tristeza. A mulher é metáfora da paisagem, o que tem de mais sedutor é fruto urbano de admiração.

“Balança toda pra andar  
Balança até pra falar  
Balança tanto que já balançou meu coração”<sup>41</sup>

O uso da gradação crescente - “balança toda” “balança até” e “balança tanto” - promove um efeito harmónico e cria um ritmo contínuo ao texto, além de causar um efeito sonoro que intensifica a mensagem transmitida.

A mulher ora é metaforizada como em “Rio”(1963) de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli “lindas flores que nascem morenas /em jardins de sol” ora é descrita

---

<sup>41</sup> “Balanço Zona Sul” (1963) composição: Tito Madi

em sua literalidade em “Samba do Avião”<sup>42</sup>(1963) de Tom Jobim como “A morena vai sambar /seu corpo todo a balançar” e em “Ela é Carioca” e “Garota de Ipanema” do mesmo ano, em parceria de Tom e Vinícius.

“Olha que coisa mais linda  
 Mais cheia de graça  
 É ela menina  
 Que vem e que passa  
 No doce balanço, a caminho do mar

Moça do corpo dourado  
 Do sol de ipanema  
 O seu balançado é mais que um poema  
 É a coisa mais linda que eu já vi passar”

“Garota de Ipanema” foi uma composição inspirada numa garota chamada Heloísa Eneide Menezes Paes Pinto, posteriormente Helô Pinheiro. Tom e Vinícius frequentavam muito o bar do Veloso no Leblon e ali sentados a beber e a jogar conversa fora viram inúmeras vezes Helô passar, não apenas a caminho do mar na Vieira Souto, mas a caminho da escola, do dentista, da costureira. E antes de ser “Garota de Ipanema” foi “Menina que passa” e tinha toda a primeira parte bem diferente. Vinícius escreveu a canção em Petrópolis mas só foi finalizada com esta versão após o encontro com Tom.

---

<sup>42</sup> "Samba do Avião" é uma canção composta em 1962 por Antônio Carlos Jobim. A letra no idioma Inglês é de Gene Lees. Tom Jobim escreveu "Samba do Avião" para um filme italiano, *Copacabana Palace* (1962). O filme foi filmado no Rio e apresenta aparições de Jobim, João Gilberto e Os Cariocas. A primeira performance da música foi feita por Jobim e Os Cariocas em Agosto de 1962 no restaurante Au Bon Gourmet, em Copacabana, Rio, que historiador de música Ruy Castro chamou de "o show de bossa nova para acabar com todos os shows de bossa nova", como ele apresentava Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes e os Cariocas no palco juntos pela única vez. A primeira gravação da canção foi lançada em outubro de 1962 por Elza Laranjeira. A primeira versão no idioma Inglês foi por Tony Bennett para seu álbum de 1965 "If I Ruled the World: Songs for the Jet Set". Na canção, Jobim escreve sobre o desembarque no aeroporto do "Galeão" no Rio de Janeiro. O aeroporto foi renomeado em sua honra em 1999 e agora é chamado RIOgaleão - Aeroporto Internacional Tom Jobim. Disponível em <http://www.arteeblog.com/2016/08/antonio-carlos-jobim-samba-do-aviao.html>

Embora a idealização da mulher em poemas e canções não seja novidade, “Garota de Ipanema” contribuiu para a tornar emblemática. Com a “Garota de Ipanema” avançou-se - e muito - na promoção do encontro entre a beleza da música, a beleza da musa e o público sensível a este padrão musical. Tanto que até hoje é uma canção entonada em vários estilos e pelo mundo fora.

As composições de Vinícius de Moraes em especial são acompanhadas por um lirismo que exalta a graça e a beleza da mulher, a felicidade no amor e a luminosidade, temáticas comuns à sua obra poética, todas inclusive voltadas à sua interação e percepção do ambiente que o cerca.

Três elementos da natureza estão muito próximos no Rio de Janeiro: a montanha, o sol e o mar o que invoca imagens intensas nas obras da Bossa Nova, para além da espirituosa e movimentada vida noturna da zona sul. Como diz Chico Buarque: “não sei explicar direito, mas o Rio permite esse trabalho de solidariedade entre as pessoas e os artistas principalmente (...) há um clima que favorece a criação de grupos abertos para uma porção de novidades”. (MELLO.2008:129)

É a percepção e a cognição a base biológica comum através da qual alguns locais têm um sentido maior ou menor, tal como os acontecimentos, as experiências e/ou as associações feitas pelo eu-poeta. É essa percepção tão individual que é transmitida pela seguinte série de testemunhos de vários intervenientes da Bossa Nova:

“O clima tem uma influência impressionante na música. O clima comanda a música. (...) No lugar muito frio a música é dolente, no lugar quente ela tem mais ritmos, a pessoa anda à vontade, só falta andar nua. O cara fica mais à vontade e a música dele sai mais livre. Baden Powell” (MELLO.2008:130)

“De certa maneira o Rio, pela sua topografia, pela sua natureza, pelo seu temperamento, por milhões de atributos positivos e negativos, acho que os negativos contam também, as favelas, uma certa miséria alegre que há aqui, uma certa desordem, um certo caos e ao mesmo tempo o tipo de humor carioca, a paciência diante das crises, a piada, tudo isso que faz o Rio de Janeiro, cria uma atmosfera muito propícia à música popular. Vinícius de Moraes” (MELLO.2008:130)

“Por condições de caráter particular, as características do próprio Rio: o mar, aquele tipo de sociedade de Ipanema, os tipos de valores daquela classe, as condições do Brasil no aspecto político e econômico da época, a fase áurea do despertar da consciência brasileira para o desenvolvimento. Gilberto Gil” (MELLO.2008:130)

“No Rio de Janeiro ainda existe uma influência climática, uma vagabundagem, uma certa folga que favorece a criação. Tom Jobim” (MELLO.2008:134)

Os excertos demonstram uma familiaridade intensa com o ambiente e isto cria um sentido de local, tal como o faz de uma forma especial, como um cenário habitualmente muito identificável, resultando uma emoção muito forte.

Não só pelas suas características naturais, e pelos seus ícones visuais, o Rio em certas composições também aparece personificado “sorrio pro meu Rio /que sorri de tudo / amiga branca e nua / meu Rio que não dorme porque não se cansa / meu Rio que balança.”<sup>43</sup>, ou em “Samba do Avião”<sup>44</sup> onde o Cristo Redentor está de braços abertos, sobre a Guanabara.

Em outras inúmeras canções o movimento Bossista se debruça nos ícones das paisagens locais, ora paisagens naturais como a Guanabara, o Corcovado “Da janela vê-

---

<sup>43</sup> “Rio” (1963) de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli

<sup>44</sup> (1963) Letras: Tom Jobim

se o Corcovado / O redentor que lindo ora paisagens artificiais como o aeroporto Rio de sol, de céu, de mar, Dentro de mais um minutos estaremos no Galeão,” o Cristo Redentor, Ipanema “Moça do corpo dourado/do sol de Ipanema, Leme, Leblon balance mesmo que é bom / do Leme até o Leblon / e vai juntando um punhado de gente / que sofre com seu andar”, Copacabana “Porém não me engana / com seu “it! ; é falsa Brigitte; de Copacabana” e o Rio em si mesmo “As noites do Rio ao luar / vejo a mesma luz / vejo o mesmo céu / vejo o mesmo mar / Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro, estou morrendo de saudade.”<sup>45</sup>

Do outro lado do Atlântico, o Fado em Lisboa já deixara há quase um século de ser uma música marginalizada de tabernas e bordéis para adentrar os salões da elite lisboeta. E acaba por atrair para o seu terreno um público exterior à sua base social originária, aristocratas, burgueses e intelectuais que se curvam à prática fadista. O Fado a esta altura, década de 60, já é reconhecido mundialmente através de sua maior representante - Amália Rodrigues. Já inundava a literatura e passou a inundar a televisão, as rádios e as salas de teatro. Os resquícios de uma cultura marginal estão apenas em sua origem, fator que leva também a composições de crítica à nova boêmia burguesa e estudantil do Fado.

Mais do que crítica, as composições são inundadas por uma nostalgia, um estado de profunda tristeza causado pela falta de algo, uma sensação de saudade que originada pela lembrança de um momento vivido no passado, de um *status quo* ou de pessoas que estão distantes, como nesta composição de Santos Rosa.

---

<sup>45</sup> Exemplificação retirada das seguintes composições: “Corcovado” (1960) e “Samba do Avião” (1963) de Tom Jobim; “Garota de Ipanema” (1963) e “Ela é carioca” (1963) de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; “Brotinho Bossa Nova” (1964) de João Roberto Kelly; “Balanço Zona Sul” (1963) de Tito Madi. Letras completas em anexo.

“Eu já vivi no passado  
 Esse em que o Fado  
 Tinha mais forma  
 Vi a velha Mouraria  
 E a bisarria  
 Da Linda Alfama  
 Vi Fadistas de samarra  
 Tocar guitarra  
 Em tom maguado  
 Entre a navalha e o amor  
 Tinha valor  
 E era mais Fado”<sup>46</sup>

A identidade também pode estar nos acontecimentos e este é o sentido da ocasião que tanto marca o gênero fadista. A ocasião e o local reforçam-se mutuamente para criarem um presente vívido. O resultado é um envolvimento ativo no mundo imediato e material e um enriquecimento da personalidade.

Apesar de a saudade ser uma das temáticas esmiuçada no capítulo 3, a representação da cidade está carregada deste sentimento melancólico geralmente produzido nas pessoas pela lembrança das grandes conquistas da pátria no passado.

Vejamos:

“Cada passo dado  
 Me lembra o passado  
 De que resta o Fado  
 De encantos eternos  
  
 Mas hoje as Fadistas  
 Tornadas artistas  
 Cantam nas revistas

---

<sup>46</sup> “Eu já vivi do passado” (1958) de Santos Rosa

Por dinheiro e glória

Trajam só do fino

Por bom figurino

E à “boca de sino”

Já passou há história

Ai pobre fadista antigo

Chora baixinho comigo

O que o progresso matou”<sup>47</sup>

As pessoas, por estarem conscientes de todo os processos vivos que as rodeiam, sentem-se parte do processo de evolução e manutenção de um todo, seja ele um objeto concreto ou uma lembrança de outrora. E, o eu-poeta acaba por se tornar um tanto ou quanto responsável por perdurar as memórias, os sentimentos e os valores em suas poesias.

Etimologicamente, a palavra “nostalgia” é formada pelos termos gregos *nostós* (que significa regresso a casa) e *álgos* (que significa dor). Esse sentimento de tristeza é causado em um indivíduo pela distância em relação a um lugar, pessoas, coisas ou momentos de glória.

Este sentimento nostálgico, saudosista associado ao sentimento poético e ao lirismo enquanto expressão de sentimentos ou pensamentos íntimos, baliza a poesia do Fado. Marcações de rima, métrica e ritmo organizadas em versos e estrofes se destacam nas canções, vejamos um pequeno exemplo:

“As suas pobres vielas

Deram outrora a passagem

---

<sup>47</sup> “Fado do Bairro Alto” (1958) de Silva Tavares

A gente que ganhou fama  
 Basta dizer que foi delas  
 Que saiu a marinhagem  
 Que andou com Vasco da Gama

Alfama soube, audázmente  
 Marcar bem o seu valor  
 N’essa epopeia imortal  
 De marinhagem valente  
 Que venceu Adamastor  
 E deu fama a Portugal”

Em “Alfama” (1960), de Delfim da Silva, a cidade é demarcada pelas conquistas de sua gente no passado já ausente, através de versos com rimas alternadas e perfeitas. Mas não só isso, o eu-poeta cuidadosamente constrói os versos sobre um conhecimento cultural e histórico vasto. O poema revive Vasco da Gama, navegador português, comandante da grande expedição que partiu de Lisboa e abriu o novo caminho marítimo para a Índia. Incita Adamastor, um dos gigantes, filhos de Gaia, que se rebelaram contra Zeus e em *O Lusíadas* representa as forças da natureza contra Vasco da Gama sob a forma de uma tempestade, ameaçando a ruína daquele que tentasse dobrar o Cabo da Boa Esperança e penetrasse no Oceano Índico, os alegados domínios de Adamastor, e sugere que toda a narrativa poética tal qual um poema épico constituído de longos versos que narram histórias de um povo ou de uma nação, envolvendo aventuras, guerras, viagens, gestos heroicos. Ao apresentar um tom de exaltação, isto é, de valorização de seus heróis e seus feitos o eu-poeta indiretamente também valoriza a Mouraria, no presente da enunciação reduzida a pobres vielas.



O sentimentalismo poético, marcado pela nostalgia, é fator determinante nas canções e elenca os ambientes como se fossem uma só coisa. No “Fado do Bairro Alto” (1958) de Silva Tavares “ai o pobre fadista antigo / chora baixinho comigo / o que o progresso matou (...) nas ruas pacatas / adeus zaragatas / e adeus serenatas / como antigamente.” O fadista chora com o eu-poeta pelo passado e sente que o progresso destruiu tudo de bom deixando-lhe só a lembrança. A mesma nostalgia encontra-se no “Bairro Castiço” (1959) de António Lage “teve fama no passado / quando a Severa viveu / chorai plo Templo do Fado /que a Mouraria morreu”. Em outras tantas composições são recorrentes a presença dessa nostalgia pelo passado, a saudade do ambiente, da paisagem e de figuras que o tempo e o desenvolvimento das cidades apagaram.

Se, na Bossa Nova, o progresso é recebido com fervor e progride para uma música de esperança a retratar somente as fortalezas da vida, já no Fado originariamente melodramático e “chorado” na guitarra, agrega a dimensão muitas vezes histórica da cidade de Lisboa para chorar o passado em detrimento do florescimento do futuro. O presente é vivido sob as memórias saudosas do passado.

Os dois gêneros musicais guardam simetria à medida que o ambiente é fundamental para a construção textual da música. Coexistem o papel da cidade, da sua paisagem, dos seus personagens, mas se mantêm opostas na forma como as retratam. Para cada qual há uma especificidade que se relaciona com a vivência do eu-poeta.

Se, na Bossa, Copacabana, Ipanema, Leme e Leblon interagem em prol da beleza da orla Carioca, já, no Fado, Mouraria, Alfama, Bairro Alto, Mondego e Madragôa concorrem entre si, num espírito bairrista a tentar provar quem é a mais fadista. Albino de Paiva, em 1959, compõe “Alfama Canta” e demonstra já na primeira estrofe a disputa existente:

“Alfama quis um dia  
 Demonstrar que era bairrista  
 E castiça e mais fadista  
 Do que a própria Mouraria.  
 Pegou numa guitarra  
 E cantou uma cantiga,  
 Demonstrando que a formiga  
 Também pode ser cigarra.”

E, continua António Lage, em ‘Bairro Castiço’, de 1959, “Tinha encanto e feitiço / e um bairrismo muito seu / pois bairro assim tão castiço / nunca o Fado conheceu” ao fazer referência à Mouraria.

Na mesma medida, Delfim da Silva escreve em 1960: “A velha Alfama é lugar; cujo encanto verdadeiro / Tem um poder que fascina / A cada esquina é vulgar; A farta dum marinheiro / E o chaile duma varina”.<sup>48</sup>

Antes disso, em 1958, Santos Rosa já utiliza a expressão bairrista em “Eu já vivi no passado”

“Andei nas ‘speras de gado  
 Onde o forcado  
 Nos enfeitiça  
 Cantei o Fado a rigor  
 Mostrei valor  
 Fui mais castiça  
 Vi faias falar calão  
 Com destinação  
 Mostrei quem era

---

<sup>48</sup> “Alfama” Varinas são Mulheres de têmpera rija, habituadas às durezas do campo e da pesca, tornaram-se num símbolo da cidade, com os seus pregões e as suas vestimentas características, e também com a sua relativa liberdade e esperteza afiada na vivência de rua e de bairro.

Demonstrei ser mais bairrista  
 E mais fadista  
 Do que a Severa”

O bairrismo enquanto expressão é frequentemente encontrada em inúmeras composições de Fado, no entanto, o que nos importa é a ideologia vinculada à simples expressão. A tradição do Fado para o eu-poeta estava a ser vagarosamente atingida pelo progresso e pelo desenvolvimento das cidades e de sua gente, e isso era para ele um perigo, pois, o Fado impõe um ritmo, apela ao sentimento e teme que a mocidade já não encontre os bairros com suas especificidades: “Ao Fado canta-se a lida; feliz ou triste também; com voz alegre ou sentida; conforme a vida; que a gente tem.” “Trova eterna” de Domingos Gonçalves da Costa.

“Adeus ou casas velhinhas  
 Das vielas estreitinhas  
 Onde o Fado já morou  
 Adeus meu bairro de encantos  
 Dos teus mais lindos recantos  
 Só a saudade ficou

Adeus Mouraria,  
 Adeus tradição  
 Já vejo a cidade  
 Cantar com saudade  
 A tua canção  
 E as casas velhinhas  
 Feitas de pedraria  
 Cantando baixinho  
 Adeus Mouraria.

Adeus trapeira modesta  
 Das sardinheiras em festa  
 E dos beijos ao luar,  
 Adeus taberna bizarra  
 Onde nas noites de farra  
 Guitarras iam chorar.”

Artur Ribeiro tão bem descreve em “Adeus Mouraria” a preocupação do eu-poeta em outras composições através de um adeus quase personificado ao bairro da Mouraria, deixando saudades pelos encantos, os recantos, a tradição, as festas e as noites do bairro. O bairro morre como se fosse uma extensão do eu-poeta, ele sente a perda e a chegada da saudade de um tempo que não volta mais.

Para Brito o Fado “é produto do que poderíamos chamar uma cultura popular urbana surge precisamente nos bairros mais antigos e degradados da cidade, onde a ligação ao rio e ao mar é fundamental (o afastamento, a perda, a separação das famílias.).” (1994:87)

Coexistem simultaneamente o bairrismo e o bairrista, entretanto é o adjetivo que carrega em seu bojo uma grande carga afetiva, elo entre o ambiente e o sujeito. Esta ligação é tão aparente e marcante que, em muitas composições, a cidade de Lisboa surge personificada em mulher, princesa e rainha e faz transbordar amor e carinho.

Vejamos” Lisboa pequenina” de Francisco Radamanto e Amadeu Ramin:

“Lisboa pequenina, ó meu amor,  
 Lisboa popular, sempre garrida,  
 Tu é que dás ao Fado este sabor  
 Tão doce e tão amargo como a vida!

Gosto de ti, Lisboa pequenina,  
 Porque és heroína, humilde e leveirinha,  
 E tem a graça ingénua da menina  
 Que vai pousar num trono de rainha!

Lisboa pequenina, ó minha amada  
 Dos bairros onde o povo sofre e ama,  
 Da Mouraria antiga e destroçada,  
 Do Bairro Alto e da Vêlhinha Alfama

Foi contigo Lisboa pequenina  
 Que aprendi a cantar esta canção,  
 Este Fado que a vida só destina  
 A quem tem, cá por dentro, um coração!

Lisboa pequenina, ó meu encanto,  
 Voz de guitarra maviosa e fina,  
 Por ti eu peço a Deus, neste meu canto,  
 Que te abençoe, - Lisboa pequenina!...”

Francisco Radamanto utiliza-se de recursos gramaticais como o diminutivo e uma gama de adjetivos para soar ao mesmo tempo forte e suave o amor que o eu-poeta quer exteriorizar. “Lisboa pequenina” ´é: amor, garrida, heroína, humilde, leveirinha, ingênua, rainha, maviosa e fina. Esta prosopopeia torna a composição mais expressiva, dramática, poética e criativa, qualidades estas que são essenciais para a construção literária.

Outra figura de linguagem que Radamanto acrescenta em sua composição é a comparação: “Lisboa pequenina, ó meu encanto; Voz de guitarra maviosa e fina.” A comparação justapõe Lisboa e a guitarra, sobrelevando um dos versos anteriores “Tu é

que das ao Fado este sabor”. Tal seja se não fosse à cidade a música não seria o que é, e não teria a dimensão que tem.

Marcado por uma série de figuras linguísticas, o eu-poeta constrói um poema com um jogo de vocabulários que, ao produzir uma gradação sonora, mantém continuamente o sentimento subjetivo do poema.

Para Lynch (1981) a identidade de um local está intimamente ligada à identidade pessoal, tal como a afirmação “eu estou aqui” suporta a afirmação “eu sou” e, é exatamente esta ideia de continuidade e de pertença que se observa em ambos os gêneros musicais. Tanto que a personificação de Lisboa a faz ser ainda mais próxima de sua gente.

A cidade é romantizada através de um imaginário fortemente marcado pelo sentimentalismo, no qual a cidade enquanto imagem de mulher amada é quase uma entidade virginal, de sensibilidade e carisma. Distancia-se assim da sensualidade assumida no passado através mesmo de um dos ícones Fadistas que foi Maria Severa e dos ambientes de propagação do Fado tais como os bórdeis, as tavernas, os bares e a noite lisboeta.

“És qual meiga sentinela  
O Atlântico espreitando  
Como púdica donzela  
A voz vem d’Além-Mar  
Em tons dolentes, fagueiros  
E vem ao Tejo cantar  
Os feitos dos marinheiros.”<sup>49</sup>

Ou ainda:

---

<sup>49</sup> “Bela cidade” 1959 de João Freitas

“Lisboa, minha cidade  
 Tão airosa, tão bonita  
 Outra igual eu nunca vi,  
 Sinto a tua mocidade  
 Cada vez és mais catita  
 E mais eu gosto de ti.”<sup>50</sup>

Em concreto, a imagem da mulher que figura nas canções do Fado destoa da apresentada na Bossa onde ela é naturalmente carioca, de pele dourada, cheia de graça, que balança pela orla. A mulher citadina na Bossa é sempre uma figura a se admirar e quase inacessível, que passa a balançar deixando todos enebriados. Entretanto, a fortaleza do Fado está na personagem da Varina e da misteriosa Maria Severa. “Passei pela rua das Trinas / E as Varinas pelas esquinas / No seu falar sem igual(...) Varinas da Madragoa / gente boa, que Lisboa / Conhece de frente erguida” entoa Manuel Rodrigues d’Sá Esteves em *Varinas e Fragateiros* de 1960.

As Varinas eram conhecidas inicialmente por Ovarinas, porque eram principalmente oriundas de Ovar, Murtosa e outras localidades perto de Aveiro, e vinham para Lisboa em busca de trabalho. Mulheres de têmpera rija, habituadas às durezas do campo e da pesca que migravam para os grandes centros em busca da vida melhor que não conseguiam ter na sua terra natal. Com o tempo, tornaram-se num símbolo da cidade, com os seus pregões e as suas vestimentas características, e também com a sua relativa liberdade e esperteza afiada na vivência da rua e de bairro. A Varina é também personagem conhecida e característica de Lisboa por ter sido apropriada pelo Estado Novo como figura popular no discurso propagandístico.

---

<sup>50</sup> “Lisboa bonita” 1964 sem identificação de autoria

“É varina, usa chinela / tem movimentos de gata / na canastra, a caravela / no coração, a fragata. (...) Vende sonho e maresia / tempestades apregoa / Seu nome próprio: Maria / seu apelido: Lisboa” na canção Maria Lisboa (1962) de David Mourão-Ferreira e Alain Oulman, a figura da Varina confunde-se com a de Lisboa. Assim como não existe para o eu-poeta carioca uma orla sem a garota dourada, também não existe Lisboa sem a sua Varina. “*Vê na Bica as tradições / os pregões; das varinas*” completa Fernando Farinha em “Turistas”.

Enquanto as Varinas fazem parte da paisagem em Lisboa deste período, Severa é a figura do Fado, logo, os mistérios sobre sua vida em Lisboa fazem parte mesmo que subjetivamente da *urbes*, enquanto figura mítica da cidade Severa povoa o imaginário dos poetas e compositores:

“Não me falem da Severa  
Que ninguém jamais provou  
Se existiu ou se é quimera  
Que algum poeta inventou!”<sup>51</sup>

Mesmo pouco registrando a historiografia sobre a vida de Maria Severa, supõe-se que por ser a sua mãe Ana Gertrudes Severa, uma célebre prostituta da Mouraria conhecida pelo sobrenome de “Barbuda”, que Severa teria ingressado muito cedo na mesma profissão. Faleceu ainda muito jovem, aos 26 anos, e distinguiu-se no meio pela beleza trigueira e pelos dotes invulgares de cantadeira do Fado.

Júlio Dantas foi o responsável pela imagem icônica da popular cantadeira de Fado ao publicar, em 1901, a peça de teatro “A Severa”, uma história trágico-romântica inspirada nos poucos factos disponíveis, uma história de amores desencontrados e

---

<sup>51</sup> “Isto é o Fado” (1964) Domingos Gonçalves da Costa



trágicos. As conveniências sociais também chegaram à Severa de Dantas, mas diferentemente, porque a heroína já era desgraçada de nascença. A peça conta a história dos amores marginais entre uma cantadeira de Fado, Maria Severa Onofriana, e um aristocrata - o conde de Marialva, D. João de Menezes.

“Não será fácil aparecer outra Severa altiva e impetuosa, (...) Valente, cheia de afectos para os que estimava, assim como era rude para com os inimigos. Não era mulher vulgar, pode ter a certeza” deixou como testemunho o poeta Bulhão Pato.<sup>52</sup> Fato é que a imagem icônica, a valentia e a presença marcante de Severa é comumente destacada nas canções do período, vejamos:

“Conta-se que certa vez  
 Numa castiça tourada  
 Uma chinela atirada  
 Feriu a cara dum marquês  
 Desde então desde essa era  
 Ou verdade ou fantazia  
 A chinela da Severa  
 Entrou na história do Fado  
 Do Fado da Mouraria.”<sup>53</sup>

Severa faleceu em 1846 e mais de um século depois ela continua a inspirar os poetas, razão pela qual “à medida que o Fado vai ampliando o seu espectro social de implantação e sentindo, por isso mesmo, a necessidade de construir de forma mais sistemáticas os seus mitos de origem e as imagens das suas figuras fundadoras e carismáticas.” (NERY.2004:66)

---

<sup>52</sup> Disponível online <https://www.vortexmag.net/lisboa-o-estranho-caso-do-demonio-encontrado-na-casa-da-fadista-severa/>

<sup>53</sup> “Chinelas da Mouraria” (1959) Linhares Barbosa.

Essa associação a um mito possibilita a expansão do imaginário poético, visto não haver critérios de veracidade o que faz surgir as figuras não só da Severa amante como da Severa beata<sup>54</sup>. Polaridades que aguçam o imaginário e fortalecem o mito das origens do Fado. Afinal todos gostam de um bom drama ficcional. E Severa serve aos poetas bons substratos, para além de ser ainda considerada a representação do Bairro da Mouraria, é também o elo que fortalece a teoria do viés citadino do Fado, como destaca a estrofe:

“Que é feito da Mouraria  
 Da bizarria  
 Da tradição  
 Que é feito da fidalguia  
 Que existia  
 No Capelão  
 Desses tempos dessa era  
 Em que a Severa  
 Em tom maguado  
 Impunha tal distinção  
 Nessa canção  
 Chamada Fado”<sup>55</sup>

O Fado é, pois, um certo retrato de Portugal. Gênero musical fragmentado tanto quanto afetado pelos efeitos urbanos, mais ainda como uma grafia possível do sujeito a inscrever a paisagem. “Os turistas gostam do Fado como de lagosta. Visitar Lisboa e não ouvir Fados é como ir a Roma e não ver o Papa” (OSÓRIO. 1974:90). De outra

---

<sup>54</sup>Na canção “Contrição” (1960) Joaquim S. Caperta, a figura de Severa aparece como uma religiosa, que vai à missa e ajoelha-se “quando Severa ajoelha; sobre a dura e fria lagem; em feliz beatitude (...)”

<sup>55</sup> “Que é feito da Mouraria” (1958) João Viana

forma, o eu-poeta através da poesia fadista permite-se a subjetividade, esboçando os seus impasses com o ambiente e seu percurso em uma perspectiva pessoal.

O Fado é do povo, do seu instinto, do gosto e entusiasmos das suas organizações locais, onde a música se alimenta e sua evolução musical representa a confraternização social e a expressão popular. Se o Fado já era lazer para o povo porque não torna-se produto para o mercado?

“A transformação do Fado em produto cultural destinado ao mercado do lazer urbano, cuja música se podia oferecer ao público sob a forma de partituras pra o piano, e os versos em folhetos impressos para a venda como literatura de cordel, veio acelerar pela segunda metade do século XIX a divulgação da nova moda por todo o país.”(TINHORÃO.1994:101)

Não foi só a divulgação interna que transformou o Fado em produto cultural, mas também a sua relação com o turismo, além, é claro, do efeito de atração que a própria cidade e seus atributos por si só causam. O produto turístico em que se transformou o Fado, muito em razão de Amália Rodrigues, acaba por trazer notoriedade para a cidade de Lisboa principalmente:

“Amália: voz inconfundível em que nos projectamos e através da qual temos divulgado, pelo mundo fora, os mais secretos dos nossos segredos, os mais esquivos ou mais teimosos dos nossos silêncios, tudo quanto de mais coisamente vínhamos guardando” (BRITO.1994:79).

O Fado e os bairros históricos acabam por polarizar o turismo nas áreas urbanas de Lisboa. O Fado por si só é contributo para a valorização dos bairros lisboetas

(Alfama, Madragoa, Bairro Alto) por manter e conservar a sua visibilidade e distinção. Em tese defendida no mestrado da Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril, Inês Rodrigues, em 2016, afirma ter feito “Levantamento funcional de 31 Casas de Fado existentes em Alfama, obtendo-se os dados de 31 Casas de Fado analisadas por tipologias, categorias e distribuição espacial na malha urbana de Alfama”. Tal demonstra que o Fado continua ainda nos dias de hoje promovendo o espaço urbano através de suas canções.

A promoção dos bairros nas canções, como já elencado anteriormente, estimula a questão do bairrismo e também é quando prolatado pelo eu-poeta utilizando as suas características mais marcantes, acresce uma dose de nostalgia e afeto. “E ao Bairro Alto velhinho / quando surja em teu caminho / diz-lhe assim como eu te digo / sua benção meu avô” O eu-poeta demonstra, na canção “Fado do Bairro Alto”, respeito pelo bairro transfigurando-o com uma imagem de avô, pessoa a quem se deve deferência.

Em outras composições, o Bairro Alto é considerado célebre “Bairro Alto, Bairro Alto és / berço afamado / onde vibra noite e dia / o amor e o velho Fado! Ora um bairro encantado já bem velhinho fazendo revivar a deferência de avô / Verás com todo o esplendor / surgir lindo e cheio de cor / o Bairro Alto velhinho!”<sup>56</sup>

Outras tantas letras evocam outros bairros lisboetas:

“Bem longe o teu nome sôa  
Com teus bairros populares  
Bairro Alto e a Velha Alfama  
Mouraria e Madragôa  
Com seus pregões e cantares  
Que gozam da maior fama.  
E, foi de ti, ó Lisboa

---

<sup>56</sup> “Trova popular do Bairro Alto” (1964) de autoria de Artur Marta e “Meu Bairro Alto” (1961) de autoria de Domingos Gonçalves da Costa.

Que as naus do Cabral e Gama  
Partiram para novos mares.”<sup>57</sup>

Inúmeras são as poesias Fadistas que envolvem e entoam os bairros tradicionais de Lisboa, o que nos faz constatar a ligação do sujeito e o ambiente ao projetar uma paisagem que remonta muitas vezes ao passado, mas que, ao mesmo tempo, transpira o amor e o culto à cidade. Razão esta que faz com que o Fado enquanto gênero musical dissemine toda a referência do povo ao seu universo tradicional português.

“Fadistas de fama  
Que sabem cantar  
Se quer ouvir Fado  
Alegre ou maguado  
Sentir-se poeta  
Venha à Alfama agora  
Que o bom Fado mora  
Na nau catrineta!”<sup>58</sup>

Por último, mas não menos importante, a relação das festas populares com a cidade. Se o Fado já faz parte da cultura popular portuguesa também o fazem as festas religiosas em todo Portugal e similarmente o Carnaval no Brasil.

Cultura popular esta, transmitida de geração em geração, de forma oral ou por imitação, ela nasce do conhecimento, dos costumes e tradições de um povo. E, por isso mesmo, os contornos são imprecisos, acolhendo as complexas expressões de saberes, fazeres, práticas e artes produzidas por uma comunidade.

---

<sup>57</sup> “Lisboa Amada” (1961) João Freitas

<sup>58</sup> “Hino da nau catrineta” (1962) Domingos Gonçalves da Costa

Uma definição, no entanto, foi cunhada na “Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”<sup>59</sup>: “é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social.”O documento foi elaborado na *25ª Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* (Unesco), em 1989.

Não há por que pormenorizar a questão da Cultura popular e/ou da identidade nacional, visto que o que se pretende aqui é apenas demonstrar a matriz popular da evocação do Carnaval nas canções de Bossa Nova e das festas de padroeiros nas composições do Fado.

As celebrações reforçam o “sentido da ocasião”, como já explanado anteriormente, por recriarem situações, acontecimentos, mitos e memórias constroem um presente vívido e ativo enriquecendo a personalidade e marcando a identidade de um povo. É o que se observa nos excertos:

“Ó Lisboa tu tens os teus dias

Populares, entre êles o primeiro,

---

<sup>59</sup> Como diz o nome, foi uma recomendação foi oriunda da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Paris de 17 de Outubro a 16 de Novembro de 1989, por ocasião da sua 25.ª sessão. Neste documento que deve ser observado por todas as nações assinantes, há uma série de Considerações antes de adentrar as cláusulas e algumas delas são: Considerando que a cultura tradicional e popular integra o património universal da humanidade e que é um poderoso meio de aproximação entre os diferentes povos e grupos sociais e de afirmação da sua identidade cultural, Constatando a sua importância social, económica, cultural e política, o seu papel na história de um povo e o seu lugar na cultura contemporânea, Sublinhando a natureza específica e a importância da cultura tradicional e popular enquanto parte integrante do património cultural e da cultura viva, Considerando que os governos deveriam desempenhar um papel decisivo na salvaguarda da cultura tradicional e popular e actuar com a maior celeridade possível, Tendo decidido, na sua 24.ª sessão, que a “salvaguarda do folclore” deveria ser objecto de uma recomendação aos Estados membros. Disponível em:

[http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/CommonServices/FileDownloader.axd?fileId=3069&IdReg=31&TipoReg=105&fileIsToDownload=true&fileName=UNESCO\\_Recomenda%C3%A7%C3%A3o\\_1989+\(PT\).pdf&fileType=](http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/CommonServices/FileDownloader.axd?fileId=3069&IdReg=31&TipoReg=105&fileIsToDownload=true&fileName=UNESCO_Recomenda%C3%A7%C3%A3o_1989+(PT).pdf&fileType=)

Santo Antonio que foi milagreiro  
E que ao Povo tem dado alegrias.

São João e São Pedro, outros Santos.  
Estão com êles formando a trindade,  
Em que em Junho na linda cidade  
Reina a festa por todos os cantos.”<sup>60</sup>

E,

“Posto com muito capricho  
Está de Alfama mesmo ao pé  
S. Miguel num lindo nicho  
Que é santo da nossa fé!”<sup>61</sup>

Esta religiosidade expressa pelo eu-poeta nas canções de Fado é também posta em práticas populares e não oficiais da Igreja Católica, como, por exemplo, a devoção popular aos Santos e aos diferentes nomes de Maria (em especial, a partir de 1917, à famosa Nossa Senhora de Fátima). Esta devoção popular exprime-se, além das orações, em procissões, romarias e peregrinações. Muitos destes actos religiosos são acompanhados por animadas festas e feiras populares tradicionais, conforme descrevem os enxertos acima citados.

Já com relação ao Carnaval, considerado uma festa pagã, este tem a sua incorporação enquanto temática na Bossa Nova tão intensa como a religiosidade no Fado. Veja-se:

“Acabou nosso carnaval

---

<sup>60</sup> “Festas populares” (1959) João Freitas

<sup>61</sup> “Hino da Nau catrineta” (1962) Domingos G. da Costa

Ninguém ouve cantar canções  
 Ninguém passa mais  
 Brincando feliz  
 E nos corações  
 Saudades e cinzas  
 Foi o que restou”<sup>62</sup>

“A felicidade do pobre parece  
 A grande ilusão do carnaval  
 A gente trabalha o ano inteiro  
 Por um momento do sonho  
 Pra fazer a fantasia de rei, ou de pirata, ou jardineira  
 E tudo se acabar na quarta-feira”<sup>63</sup>

“O bolero tem cadência  
 Para muitos sem igual  
 Mas não tem tanta influência  
 Quando chega o carnaval”<sup>64</sup>

Religiosidade, características de bairros, paisagens naturais e figuras femininas são temáticas que criam tanto no Fado como na Bossa Nova a identidade da cidade e do próprio indivíduo que ali está inserido são, por isso, indiscutivelmente instrumentos de identidade urbana e propagadores dos registros de memórias.

Dessa forma, o eu-poeta vê a cidade como uma diversidade de bairros que resultam não só de uma determinada localização no território e de um certo tipo de edificado, como também de diferentes apropriações do espaço associados à heterogeneidade dos seus habitantes. A cidade é, pois, uma entidade humana por

---

<sup>62</sup> “Marcha da Quarta-feira de cinzas” (1963) Carlos Lyra e Vinicius de Moraes

<sup>63</sup> “A felicidade” (1959) Tom Jobim e Vinicius de Moraes

<sup>64</sup> “Criticando” (1958) Carlos Lyra



excelência criada pelo poder de imagem do ser humano, a cidade é concreta, mas também reconfigurada constantemente pela vida que a habita.

O poder de observação do eu-poeta e o enriquecimento de sua experiência resultante nas canções analisadas dá forma a um todo que uma cidade pode oferecer. O prazer de sentir o mundo a sua volta, a sensação, o odor, o vento, as cores, as formas, as celebrações, os seres, torna a cidade um imaginário acessível a todos os sentidos, enquanto a poesia torna visível este sentir e cativa a percepção dos seus habitantes.

Tanto o Fado como a Bossa Nova cantam o dilema do quotidiano, sendo ele dolorido ou prazeroso, encerra um conteúdo pertinente na vida de seus indivíduos; é, por assim dizer, uma mensagem socialmente contextualizada que assume um caráter romântico.

Tanto os Fadistas quanto os Bossistas desenvolvem, através do eu-poeta, relações sensoriais, sociais e culturais dentro do espaço determinantemente marcado pelo tempo, mas que acaba por criar uma arte e impressões citadinas atemporais. O foco do poeta é “não resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade” (SAINTE-BEUVE. 1943:31)

## **Capítulo 3**

### **Dos espaços citadinos a prolatação do amor.**

“Esta canção terá pouca duração como nosso amor que tão cedo acabou. Posso compará-la também com uma flor que desabrochou, mas não durou, secou.

Por isso a canção só terá essa parte a outra existirá na imaginação. Vamos combinar: eu termino a canção se você voltar, mas só se você voltar, se você voltar para o meu coração.”

“Pouca duração” de Pacífico Mascarenhas

Nesta epígrafe a canção vai sendo construída sob a metalinguagem, a explicar que a canção terá pouca duração, que terá apenas uma parte (estrofe), mas que pode ser terminada caso o eu-poeta consiga o que quer. Além da metalinguagem aparente o poeta emprega antíteses que enriquecem o texto e pressiona a pessoa amada a voltar para o seu coração, tais como desabrochou / seco – uma parte existe / outra parte imaginária. Além das comparações quando diz ser a amada uma flor, ou o amor à duração de uma canção. Apesar do amor estar entrelaçando os versos da canção, a letra foi manuseada nesta dissertação como representação da temática da metalinguagem.

Dito isso, para desenvolver sem a intenção de aprofundar as análises da canção, há relação de parte das temáticas abordadas pelo Fado e pela Bossa Nova com o amor, mesmo que indiretamente, como uma saudade, um ambiente que o relembre, um passado.

Estas variadas temáticas envolvem simultaneamente ambos os gêneros musicais as quais foram incorporadas proporcionalmente nos dois capítulos da dissertação, desenrolando-o no capítulo 2 como cerne da pesquisa, onde fomenta-se a teoria da *urbes* como estímulo ao eu-poeta Fadista e Bossista e este que visa elucidar que outras tantas temáticas desenvolvidas pelas canções suscita o “amor”, seja ele direto ou indireto.

Sem dúvidas que o Amor é, no contexto desta dissertação, uma imagem. No Capítulo 2, onde relaciona-se a *urbes* e o caráter identitário do eu-poeta, o amor não esmaece, pelo contrário oferece um toque subjetivo, empregado nos ambientes, na manutenção das tradições, na sugestão visual e no decorrer da vida citadina.

Na canção “Nós e o Mar”, exemplo manipulado na temática do ambiente citadino, podemos ter a percepção clara da sensação do amor “Lá se vai mais um dia assim / Nossa praia que não tem mais fim / Acabou / Vai subindo uma lua assim / E a camélia que flutua / Nua no céu ” O eu-poeta vislumbra a praia como um ambiente onde

esteve por muito tempo com sua amada, cita a flor camélia também conhecida como a flor da fidelidade por ser um arbusto de uma folhagem brilhante que se mantém verde inclusive no Inverno. Tal seja o poeta acredita em sua amada e mesmo que aquele dia finde ela vai voltar e ele a esperará no mesmo ambiente.

Apesar do protagonismo desta dissertação ter sido dado à cidade, o amor atribui suporte ao sentimentalismo patente em todas as temáticas abordadas e sim é notório que as canções Fadistas e Bossistas não se esgotam em si mesmas, e, ainda que as tenhamos agrupado a fim de uma análise mais a concisa, as letras flutuam entre as temáticas.

Passamos a abordar a temática da navalha e da guitarra.

Como a guitarra está intrinsecamente ligada ao Fado e o Fado ligado aos becos, vielas e toda cidade Lisboa era, e continua a ser até os dias atuais, inevitável não ouvir um Fadista e uma guitarra a trinar ao vaguear pelos bairros de Lisboa “Em certa noite ao passar / Na rua da Mouraria / Escutou com alegria / Uma guitarra a trinar”<sup>65</sup>

Como afirma Tinop, a guitarra é um dos instrumentos adorados pelos Lisboaetas, vejamos um excerto:

“O Fado, a navalha e a guitarra constituem uma trindade adorada pelo Lisboaeta. O Fado – *fatum* – canta as contingências da sorte voltária, a negregada sina dos infelizes, as ironias do destino, as dores lancinantes do amor, as crises dolorosas da ausência ou do afastamento, os soluços profundos da desesperança, a tristeza dolente da saudade, os caprichos do coração, os momentos inefáveis em que as almas dos amantes descem sobre seus lábios, e, antes de remontarem ao céu, detêm o voo num beijo dulcíssimo. Nenhuma das canções populares portuguesas retrata, melhor que o Fado, o temperamento aventureiro e sonhador da nossa raça essencialmente meridional e latina; nenhuma reproduz tão bem como ele – com seu vago charmeur e poético – os acentos

---

<sup>65</sup> “Velha Guarda” (1961) Eduardo Rebelo

doloridos da paixão, do ciúme e do pesar saudoso. A melancolia é o fundo do Fado como a sombra é o fundo do firmamento estrelado. (TINOP.1992:38)”<sup>66</sup>

No século seguinte, em meados dos anos 50 a 60, essa trindade já perde espaço, visto que a navalha não é mais mencionada em nenhuma das canções colecionadas. Mantendo-se ainda a coexistência entre a guitarra e o Fado, tal seja um dueto imprescindível para a manutenção da tradição fadista portuguesa.

Inúmeras canções selecionadas assinalam os traços mais comuns e típicos do Fado : “Uma guitarra trinando / Como chorando / Sua tristeza /Uma voz que nos encanta / E uma garganta / Que um Fado entoa.”<sup>67</sup> Isto porque o processo de experimentação formal da poesia do Fado, que tinha tido lugar nos períodos anteriores, havia terminado - com a censura passou-se a recuperar e a alargar os temas da tradição popular: “Quero, depois, ir contigo / Sempre de guitarra ao peito / Muito garboso a teu lado / Murmurar um Fado antigo.”<sup>68</sup>

Em “Piquenique fadista”<sup>69</sup> (1960) - “Levo a guitarra / E um farnel / Cá a meu jeito; Quero beber / Cantar o Fado / Impor respeito / Improvisar” - o eu-poeta é determinante, ao projetar uma sequência de ações em que ele, fadista, tipo social caracterizador da cidade, é acentuado pelo seu modo de trajar e de se portar. Os versos estampam um Fadista com um jeito próprio que carrega a guitarra e o farnel como únicas necessidades para entoar o Fado. E, continua: “Quero beber / Impor respeito / Improvisar”; o verbo beber configura na realidade o espaço que seria uma taberna, uma adega ou espaços semelhantes para convívio e lazer masculino no qual, ao cantar o

<sup>66</sup> O excerto faz menção ainda ao séc. XIX quando o Fado começa a ocupar o lugar de canção popular portuguesa.

<sup>67</sup> “Viela” (1964) Artur Ribeiro

<sup>68</sup> “Meu bairro Alto” (1961) Domingos G. da Costa

<sup>69</sup> Fado de autoria de João Rodrigues Gomes

Fado, impondo respeito reinterpretaria uma canção, isto porque tanto “os instrumentalistas como os Fadistas abordam o Fado como uma forma flexível a ser reinterpretada a cada execução”(BRITO,1994:135).

Igualmente, para o Fadista, cantar o Fado e improvisar na sua entoação era, pois, uma forma de apropriação e realização. Outra acepção de improvisar neste contexto é improvável já que na ditadura os Fadistas estavam obrigados à profissionalização para cantar em recintos públicos. Ao contrário, o Fado amador e improvisado era confinado à clandestinidade.

Desta forma, é notório que a guitarra portuguesa com um timbre inconfundível seja reconhecida aos primeiros acordes, onde quer que esteja qualquer português. É um instrumento musical carregado de simbolismo e, dada a sua longa aliança com o Fado, é conotado com o "modo de ser" português. Destino, fado e saudade são palavras que naturalmente se associam ao trinado da guitarra portuguesa.

Pimentel personifica o instrumento e demonstra que a guitarra é a voz dos desvalidos, é o instrumento que causa choro e emociona, é, pois, tão doce como pode ser o amor por outrora:

“Para interpretar o Fado, nenhum instrumento mais de jeito que a guitarra. Está costumada a cantar tristezas desde a mais remota antiguidade e, além disso, fala tão baixinho que não chega a incomodar os grandes, os felizes, os opulentos. É quase uma criança que chora ou uma mulher que suspira. Impressiona e não atordoa. Faz-se ouvir, mas não se impõe.” (PIMENTEL. 1874:64)

Qualquer fadista diria que os acordes da guitarra são tão doces que penetram aos ouvidos com uma delicadeza inebriante. “São nostálgicos como as inflexões das vozes

queridas, que morrerem, mas que o fonógrafo reproduz, despertam em nós o mais triste, mais pungente e mais suave de todos os pensamentos – o do passado.” (TINOP. 1992:36). Vejamos dois pequenos exemplos do doce trinar da guitarra que transborda de emoção quem a toca e quem a ouve:

“O barco transpôs a barra  
E o som duma guitarra  
OuvIU-se em doce trinar  
Era talvez um lamento  
Que vinha junto com o vento  
Ou com as ondas do mar. “<sup>70</sup>

“Chora guitarra  
O tema doce  
Desta canção,  
O teu trinar  
E nostalgia  
Do meu sofrer  
Deixa expandir  
O meu pobre coração”<sup>71</sup>

Cito apenas a guitarra portuguesa, visto ser o instrumento concernente ao período elucidativo da pesquisa, por esta razão não se adentra aos demais instrumentos de acompanhamento do Fado datado de outros períodos, tais como a viola, a guitarra inglesa e, em momentos muito específicos, o piano.

Tanto no Fado como na Bossa Nova o fator instrumental se acrescenta ao fator vocal e põem-se em convergência aos elementos poéticos, por assim dizer a instrumentação tem um sentido próprio, que vem a somar aos valores da voz, ao sentido

---

<sup>70</sup> A voz da Saudade (1959) Letras: António Lago. Intérprete: Aurora Sobral

<sup>71</sup> “Amor que não esquece” (1959) Letras: Autor não identificado (espólio de Filipe Pinto, T. Nunes)  
Intérprete: Mari Bel

das palavras e ao potencial evocativo ou emotivo da melodia. Ambos os gêneros guardam uma especificidade que os fazem originais e únicos: a forma de cantar e a emoção adstrita são os pormenores associados a um conjunto de temáticas que subleva um povo e um país. Zumthor comprova isso mesmo na seguinte passagem:

“Cada um de nós pode fazer a experiência do fato de que a voz, independente daquilo que ela diz, propicia um gozo. A voz de um ser amado é amável, independente das palavras.” (2005:63)

A importância da voz e da interpretação na performance musical de ambos os gêneros musicais, apesar da tese guardar única e exclusivamente relação com as palavras escritas, as intenções de leitura interpretativas, os recortes do fraseado musical e o equilíbrio da dicção, transfiguram versos que podem parecer banais em momentos de grande intensidade poética. Desta forma, a interpretação revela-se como uma apurada forma de arte, mas sem o acompanhamento as palavras não teria o mesmo valor. Logo, letra e interpretação se comunicam e se complementam para fazer da Bossa e do Fado canções carregadas de emoção e, dessa feita, particularmente propícia à expressão do amor.

Se a guitarra se faz presente no Fado, o violão foi o instrumento usado para sublimar a Bossa Nova, com batidas sincopadas no tempo fraco pelos bateristas, era uma música praticamente apenas de voz e violão, com um acompanhamento vocal suave e minimalista.

Se a guitarra era o instrumento favorito de várias classes sociais, tanto das senhoras da alta sociedade como dos vagabundos, já nos anos de 1700 quando se ouvia gemer as cordas desde os salões dourados aos bordéis sombrios dos bairros lisboetas, já no Brasil o violão, no entanto, por ser usado basicamente na música popular e pelo



povo, adquiriu, por isso, má fama, instrumento de boêmios, presente entre seresteiros, chorões, tornando-se sinônimo de vagabundagem.

Em 1915, alguns anos antes do surgimento da Bossa, Lima Barreto no seu romance “Triste fim de Policarpo Quaresma” classifica o instrumento como impudico e representativo da malandragem, Lê-se:

““Olhe, major, assim." E as cordas vibravam vagarosamente a nota ferida; em seguida, o mestre aduzia: "É 'ré', aprendeu?" Mais não foi preciso pôr na carta; a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que cousa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!” (BARRETO.2016:9)

“o Major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico. Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede.” (IDEM.2016:11)

No entanto, este foi beneficiado por algumas figuras proeminentes da sociedade carioca que se dedicaram ao instrumento na tentativa de reerguê-lo, tal é o caso do desembargador Itabaiana, do escritor Melo Moraes e dos professores Ernani Figueiredo e Alfredo Imenes; a partir daí o violão passou a merecer um pouco mais de respeito. E, em finais dos anos 40 e início dos 50, aparece Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, Violonista considerado um dos precursores da Bossa Nova (como já vimos no capítulo anterior) e o qual influenciou violonistas como Baden Powel e Raphael Rabello.

Nesta década o violão já desfruta de certa maturidade. O ensino formal do violão vira uma realidade nas cidades como o Rio de Janeiro. E nesta mesma cidade aconteceriam reuniões casuais de amigos que se juntariam para ouvir, compor e tocar a música que mais a frente se tornaria um estilo genuinamente brasileiro e reconhecido internacionalmente. Billy Blanco, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Sérgio Ricardo e João Gilberto formavam esse seletto grupo de violonistas que impulsionaram a Bossa Nova.

A canção “Corcovado” (1960) de Tom Jobim, conhecida mundialmente, ilustra acertadamente a importância do violão para a Bossa Nova, “Um cantinho e um violão / Este amor, uma canção / Pra fazer feliz a quem se ama”. Canção inclusive que inspira o nome dessa dissertação.

O violão foi fundamental na construção da identidade musical brasileira e dos tempos passados até agora, diversos estilos musicais valorizaram a importância do violão, e o samba, precursor e sucessor da Bossa Nova, é o principal deles.

Os temas paisagísticos, o violão e a voz enquanto forma de cantar são pois indissociáveis da poesia bossista. “Se alguém perguntar por mim/ Diz que fui por aí; Levando o violão debaixo do braço (...) / Tenho um violão para me acompanhar / Tenho muitos amigos, eu sou popular / Tenho a madrugada como companheira”<sup>72</sup>. A mesma leitura pode-se fazer aqui como feito em “Piquenique fadista”, o eu-poeta é determinante, projetando-se em uma sequência de ações em que ele se caracteriza como tipo social, dado o seu modo de trajar e se portar. E se no Fado ele quer impor respeito, na Bossa Nova ele se auto-afirma popular; se no Fado ele quer beber, na Bossa tem a madrugada como companheira. Simultaneamente, as imagens que ilustram os dois poemas esculpem a prática social dos Fadistas e Bossistas da época. “Manhã, tão bonita

---

<sup>72</sup> “Diz que fui por aí” (1964) Zé Kétu e Hortensio Rocha

manhã / Na vida, uma nova canção / Cantando só teus olhos / Teu riso, tuas mãos / Pois há de haver um dia / Em que virás / Das cordas do meu violão / Que só teu amor procurou / Vem uma voz / Falar dos beijos perdidos / Nos lábios teus”<sup>73</sup>

Outra especificidade dos dois gêneros é a voz, como seja: a forma de cantar. Se na Bossa é quase um murmúrio no Fado é um lamento, ambos adstritos a uma intensidade vocal. A voz é, por assim dizer, uma *figura personificada* ou seja, ela possui, além das qualidades simbólicas de fácil reconhecimento, qualidades materiais não menos significativas, que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro. Caracteres como tom e alcance da voz no caso de João Gilberto causaram, não só para o próprio intérprete como para alguns ouvintes, alguns problemas. Muitas vezes, o cantor só cantava em casas de show intimista dada a sua exigência de total silêncio. Outras vezes, foi criticado porque o instrumento sopesava a sua voz. Polêmicas imensas tomaram a carreira do maior artista da Bossa Nova.

Tal seja:

“O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se anuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda a vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além.”  
(ZUMTHOR.2005:64)

Nota- se que, através excertos apresentados e toda a discussão apreendida em favor da guitarra e do violão, dos seus caracteres, da sua função e da sua relevância para os gêneros musicais ressoa o amor, ora como sentimento procurado pelas cordas, ora

---

<sup>73</sup> “Manhã de Carnaval” (1959) Luiz Bonfá e Antonio Maria

como forma de o sentir ao tocar ou ainda como forma de o recitar - seja o amor pela cidade, pela amada ou pelo passado.

Outro tema a ponderar é a metalinguagem, a autorreferencialidade que, muitas vezes, tem sido usada como um recurso artístico. Como função, ocorre sempre que a linguagem se volta para o seu próprio código. Na literatura, é um recurso capaz de criar uma explicação ao leitor sobre a obra. Daí, o fato de ter sido largamente usada pelos autores modernistas, que tinham como parte de seu projeto estético a intenção de despertar no leitor a consciência de que a arte é um "fazer artístico".

"Samba de Uma Nota Só" de Tom Jobim e Newton Mendonça, um dos marcos da Bossa Nova, imortalizado na voz de João Gilberto, cuja letra diz: "Eis aqui este sambinha, feito numa nota só / Outras notas vão entrar, mas a base é uma só", a melodia realiza exatamente o que diz a letra, pois esses versos são, de fato, cantados numa só nota musical. Os compositores, ao falarem dos aspectos musicais, lançando mão da própria música, explicitam a utilização da metalinguagem, intenção única de mostrar ao público uma nova concepção de música popular, que incorporava à melodia a dicção da fala, estilizada na repetição insistente da mesma nota musical. Através de uma suposta modéstia "sambinha" o eu-poeta acaba por dizer o que faz e fazer o que diz.

Enquanto nesta canção a temática principal é o envolvimento amoroso, cantar e encantar para conquistar o afeto, com uma linguagem despreocupada, o eu-poeta torna a pessoa amada única, essencial e especial levando o poeta de volta ao seu amor e declarando o amor através da metáfora "quem quer todas as notas... fica sempre sem nenhuma", fazendo relação direta com o ditado popular "quem muito quer, nada tem".

"Eis aqui este sambinha

Feito numa nota só,

Outras notas vão entrar  
Mas a base é uma só.”

Canta-se enunciando o que se está ouvindo. Na primeira estrofe, a melodia se escora numa única nota e somente muda na inserção da segunda estrofe quando a melodia faz uma série de peripécias, e introduz a terceira estrofe que talvez esteja um “alfinetar” àqueles que criticavam a economia de elementos na Bossa Nova.

“Essa outra é consequência  
Do que acabo de dizer  
Como sou a consequência inevitável de você.

Quanta gente existe por aí  
Que fala tanto e não diz nada,  
Ou quase nada.  
Já me utilizei de toda escala  
E no final não sobrou nada,  
Não deu em nada”

E, volta-se para a sua nota, na letra e na melodia, e, claro, também volta para a pessoa amada.

“E voltei pra minha nota  
Como eu volto pra você  
Vou contar com uma nota  
Como eu gosto de você.  
E quem quer todas as notas  
Ré-Mi-Fá-Só-Lá-Si-Dó  
Fica sempre sem nenhuma

Fique numa nota só”

A última estrofe é literal e corresponde à pessoa amada, ou seja, ambos os gêneros demonstraram como subterfúgio a temática do amor.

Em "Desafinado"<sup>74</sup>, a pretexto de uma arenga sentimental, discute-se, na verdade, uma questão estética, no qual o poeta criticava aqueles que insistiam em chamá-lo (ou em chamar os Bossa Novistas) de desafinado e antimusical. Ao mesmo tempo, a melodia, propositalmente trilha caminhos estranhos diante do que era considerado convencional, dando ideia de desafinação para os ouvidos da época: “Se você disser que eu desafino, amor /saiba que isso em mim provoca imensa dor / só privilegiados têm ouvido igual ao seu /eu possuo apenas o que Deus me deu...”

“Desafinado” foi uma ideia do maestro Tom Jobim e de Newton Mendonça para escrever um samba que parecesse uma defesa dos desafinados, inspirado em cantores como Lélío Gonçalves. O samba seria tão complexo e cheio de notas dissonantes que poria em apuros aqueles cantores. Mesmo tendo os compositores pensado em cantores como César de Alencar ou Ivon Curi como intérpretes, por ser uma canção numa versão irônica, assumindo a identidade de quem não se leva muito à sério, acabou por ser gravada por João Gilberto.

“Pouca duração”<sup>75</sup>, de Pacífico Mascarenhas, é uma composição especialíssima que, num certo sentido, remete a obras como “Desafinado” e “Samba de uma nota só” (ambas de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça), ao servir-se da metalinguagem usa a canção para falar de uma história de amor, música e letra que igualmente se entrecruzam. A composição só tem uma parte, assim como o amor que não foi

---

<sup>74</sup> Desafinado (1958) Letras: Tom Jobim e Newton Mendonça, Intérprete: João Gilberto

<sup>75</sup> A letra da canção é a epígrafe deste capítulo.

completo. Mas a proposta é lançada: se a pessoa amada voltar, e o amor se completar, a canção será retomada; caso contrário, a outra parte ficará apenas na imaginação. É, pois, uma analogia entre o elaborar da canção e o conquistar da pessoa amada.

Novamente música e letra se cruzam na canção “Tom da canção”, também de Pacífico Mascarenhas, na qual ao incorporar a prática da metalinguagem o eu-lírico chama a atenção para os aspectos musicais que se dão concomitantes ao que é dito.

“Olhe meu bem achei o tom  
O tom da canção  
Para você cantar  
Não repare não  
Que eu toco mal violão  
Se você quiser  
Peço alguém pra acompanhar

Obrigado, meu bem  
Já pode começar  
Farei todo possível  
Pros acordes não errar  
Vai sair horrível  
Assim mesmo vou tentar  
Só para ouvir você cantar”

Em “Amor certinho”, de Roberto Guimarães, lançada por João Gilberto no LP *O amor, o sorriso e a flor*, no começo de 1960, parece que adaptou-se perfeitamente ao estilo de João Gilberto, principalmente o seu modo de cantar, suave e intimista, à letra de Roberto, tão “certinha” em detalhes e, ao mesmo tempo, singela em seu ar prosaico e coloquial, sem falar nos aspectos musicais, que se estruturam numa linguagem típica da Bossa Nova. Entretanto, alguns elementos aparecem apontando o caminho da

metalinguagem: “o amor, que já tem patente, pode ser gravado em disco para todo mundo tomar conhecimento”. Música e letra se autocomentam:

“Amor à primeira vista  
Amor de primeira mão  
É ele que chega cantando, sorrindo  
Pedindo entrada no coração

O nosso amor já tem patente  
Tem marca registrada  
É amor que a gente sente

Eu gravo até em disco  
Todo esse meu carinho  
Todo mundo vai saber  
O que é amar certinho

Esse tal de amor não foi inventado  
Foi negócio bem bolado  
Direitinho pra nós dois  
Foi ou não foi?

Esse tal de amor não foi inventado  
Foi negócio bem bolado  
Direitinho pra nós dois”

Ainda a garantir uma relação com a metalinguagem ocorre em algumas canções os metarrefrões (referem-se a si próprias) e polissemióticas (muitos sentidos), as canções “Bim Bom” e “Hoba-lá-lá” ambas escritas e interpretadas por João Gilberto pela primeira vez em 1958, podem ser consideradas canções gêmeas, pois, de certa forma,



são a mesma canção, sob forma pouco diversa, próximas de uma canção primordialmente platônica, tal seja, metaforicamente, uma imitação<sup>76</sup>.

“Bim bom bim bom bom bom  
 Bim bom bim bom bom bim bom  
 Bim bom bim bom bom bom  
 Bim bom bim bom bom bim bim  
 É só isso o meu baião  
 E não tem mais nada não  
 O meu coração pediu assim, só

Bim bom bim bom bom bom  
 Bim bom bim bom bom bom  
 Bim bom bim bom bom bom  
 É só isso o meu baião  
 E não tem mais nada não”

E,

“E amor, o hó-bá-lá-lá, hó-bá-lá-lá uma canção,  
 Quem ouvir o hó-bá-lá-lá, terá feliz o coração  
 O amor encontrará ouvindo esta canção alguém compreenderá seu  
 coração  
 Vem ouvir, o hó-bá-lá-lá, hó-bá-lá-lá uma canção  
 E amor, o hó-bá-lá-lá, hó-bá-lá-lá uma canção,  
 Quem ouvir o hó-bá-lá-lá, terra feliz o coração  
 O amor encontrará ouvindo esta canção alguém compreenderá seu  
 coração

---

<sup>76</sup> Segundo Platão, o mundo tal como o concebemos com os sentidos, portanto um mundo sensível, corruptível, de mudança e ilusório, não é mais do que uma mera sombra do mundo inteligível, esse sim, verdadeiro, imutável e constituído pelas essências ideais ou arquétipos, das quais, todas as coisas pertencentes a este mundo material são imitações. Disponível em [https://www.nova-acropole.pt/a\\_chama\\_platonica.html](https://www.nova-acropole.pt/a_chama_platonica.html)

Vem ouvir, o hó-bá-lá-lá, hó-bá-lá-lá esta canção bá-lá-lá hó-bá-lá-lá.”

Há que se estabelecer que a contenção dos arranjos nas obras de João Gilberto é parte de um movimento desse compositor e intérprete contra a estética do excesso, interpretação dramática de cantores dotados de voz potente, acompanhados por orquestras grandiosas, temas trágicos e vocabulário pouco comum na linguagem coloquial, característica dos sambas-canções abolerados que predominam nas rádios brasileiras dos anos 1950. E, por isto, que em direção oposta, João Gilberto interpreta e compõe canções como “Bim Bom”, cuja letra se resume a cerca de dez versos. Uma letra autorreferencial que se apresenta como uma espécie de manifesto anti-excesso cuja dimensão lembra um “haikai”, poema de origem japonesa dotado de três pequenos versos.

Em “Bim Bom” e “Hô-Bá-Lá-Lá”, há uma estilização do baião e do bolero, ritmos em voga naquela época, os textos referem-se à própria canção, seguindo uma tendência recorrente na Bossa Nova, a exemplo de “Desafinado” e “Samba de uma Nota Só”, já analisadas anteriormente. Para João Gilberto, “Bim Bom” e “Ho-ba-la-la” são formas da mesma canção por estarem inseridas no contexto da Bossa Nova, o que reforça a universalidade do movimento. À primeira vista, parecem composições simples, mas, na verdade, são sintéticas e exibem um pouco de onomatopeia, autorreferência e muito sentimento.

Ambas as composições podem ser consideradas como mais um devaneio de João Gilberto que, por ser um músico excepcional com timbre e ouvido raíndo o gênio, mantém uma obsessiva busca pela perfeição musical.

No Fado, a metalinguagem também é notadamente expressiva, em “Zanguei-me com o meu amor” (1958) de Santos Rosa tem um excepcional jogo de autorreferências,

na primeira estrofe, uma demonstração de romantismo exacerbado e de ironia a este mesmo romantismo, em cinco versos que onde se exemplifica a essência do Fado, a se alimentar do sofrimento por amor e devolvê-lo em música.

“À dias vou-lhes contàr  
Estava aqui no meu labor  
Quando acabei de cantar  
Zanguei-me com o meu amor

Por estar aqui um senhor  
Que muito me ilugiou  
Meu amor desconfiou  
E cuaze que me batia  
Zangado dezalvorou  
Não o vi em todo o dia

Tomei um ar de contente  
Deitei para tràz o pior  
E confeço francamente  
À noite cantei melhor

Mas nisto òlho em meu redor  
Ao ouvir um burburinho  
Vinha ele de mancinho  
A ver se eu ainda o queria  
Pedi-me muito baixinho  
O Fado da Mouraria”

A metalinguagem explícita (é a própria canção que conta a história) envolve um pouco de humor, criando uma espécie de paradoxo temporal, na qual o fadista canta uma canção que cita o fato de já o ter cantado antes a mesma canção. Notório o humor

ainda no reconhecimento quase agradecido da dor de amor como o motor do Fado – Feliz no Fado, infeliz no amor.

Na composição “Sedução” (1958), Aguinaldo Ribeiro utiliza da guitarra como instrumentalizador da metalinguagem, é pois, através dela que aprende-se a tocar desde que seja um bom músico. Como se a guitarra fosse a personificação do músico.

“Quando uma guitarra trina  
Nas mãos dum bom tocador  
A própria guitarra ensina  
A cantar seja quem for”

Continua a explicar o ato de tocar e cantar o Fado, fazendo uma bela metáfora com uma cigarra que, quando trina uma guitarra, a música vibra e ele canta facilmente como o faz uma cigarra.

“Não sei que tem a guitarra  
Que me seduz e domina  
Sinto-me como a cigarra  
Quando uma guitarra trina”

Temos aqui uma complementariedade perfeita: guitarra- feminino- sedução.

“A minh’alma vibra e sente  
O teu tanger com ardor  
Quando trina dôcemente  
Nas mãos dum bom tocador

Dizem que só canta o Fado  
Quem trouxe o Fado por sina

Mas p'ra o cantar bem cantado  
A p'ropria guitarra ensina

Fado é: saudade e revêzes  
Lágrimas, paixões e amor  
Tudo isso obriga às vezes  
A cantar seja quem for.”

Contradiz o viés de que só quem canta o Fado é quem tem o dom, mas reafirma que o Fado é saudade, paixão e amor e, por esta razão, muitos Fadistas cantam, até mesmo para esquecer a dor da lembrança. São pois, as emoções que definem o fadista.

Na composição “O Fado de ser fadista” (1958) Artur Ribeiro ao agregar as características do gênero musical na composição pratica com grande maestria a metalinguagem, veja-se: “Fado é ternura / Fado é dor, Fado é tristeza / Fado é como que uma reza / De quem sofre ou é feliz / Fado é loucura / É saudade, é incerteza / E é bem a mais portuguesa / Das canções do meu paiz”. É também uma composição de grande riqueza semântica. Ao criar um jogo de palavras com múltiplos significados agregando a fatalidade, o destino, o Fado enquanto sina, a dor, aprimorando o conteúdo semântico da poesia: “Fado é destino marcado / Fado é perda, ou castigo / A própria vida é um Fado / Que o coração traz consigo. Seja canção fatalista / Ou prece de quem sofreu / O Fado de ser fadista / É sina que Deus me deu.”

A metalinguagem é fenômeno frequente nas composições de ambos os gêneros musicais, notório nos vários exemplos apontados, podendo o leitor no anexo final contemplar uma planilha na qual o *Corpus* exemplifica outras tantas composições.

A Bossa Nova tem como característica paradoxal a “grandeza pequenina”, que se expressa num canto intimista, como letras sintéticas e despojadas. E esta grandeza

acaba por provocar mudanças substanciais na forma pela qual o amor passa a ser abordado na poesia bossista. Se antes o derramamento sentimental, a dor do amor e da perda eram a receita de uma boa composição, na Bossa Nova o sentimento passou a ser mais contido, sendo as queixas raras e limitadas a leves insinuações, além claro dos finais felizes. Se a modernidade da Bossa era afeita aos temas vitoriosos, estando em voga o desenvolvimentismo do país, não convinha focar em fracassos e apontar culpados, e isto valia também no amor.

As canções retratavam um amor idealizado da maneira informal, mas tão carinhosa que quase soava infantil. Na composição “Minha namorada” (1963) de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, por exemplo, o eu-poeta com seu lirismo emprega sistematicamente os vários substantivos no diminutivo a fim de criar uma ligação mais carinhosa com a amada:

“Se você quer ser minha namorada  
Ah, que linda namorada  
Você poderia ser, se quiser ser  
Somente minha, exatamente essa coisinha  
Essa coisa toda minha  
Que ninguém mais pode ser...  
Você tem que me fazer um juramento  
De só ter um pensamento:  
Ser só minha até morrer...  
E também de não perder esse jeitinho  
De falar devagarinho  
Essas histórias de você  
E de repente me fazer muito carinho  
E chorar bem de mansinho  
Sem ninguém saber porque...

Mas se invés de minha namorada  
 Você quer ser minha amada  
 Minha, amada, mais amada pra valer  
 Aquela amada pelo amor predestinada  
 Sem a qual a vida é nada  
 Sem a qual se quer morrer  
 Você ter de vir comigo em meu caminho  
 E talvez o meu caminho  
 Seja triste pra você...  
 Os seus olhos têm que ser só dos meus olhos  
 Os seus braços o meu ninho  
 No silêncio de depois  
 E você tem que ser a estrela derradeira  
 Minha amiga e companheira  
 No infinito de nós dois”

É perceptível o compasso do amor, a gradação das ações uma declaração de amor forçosamente cheia de romantismo com uma abordagem de uma mulher idealizadamente perfeita “E você tem que ser a estrela derradeira / Minha amiga e companheira / No infinito de nós dois”. Entretanto esta mulher idealizada pelo eu-poeta deve ser exclusivamente dele “Essa coisa toda minha / Que ninguém mais pode ser... / Você tem que me fazer um juramento / De só ter um pensamento: Ser só minha até morrer...” Um amor exacerbado de dever e submissão total “Os seus olhos têm que ser só dos meus olhos.” A Bossa Nova não era assim, extremista, A Bossa Nova era leve cantava o amor, o sorriso e a flor, o dia de sol, a paisagem, a separação, mas tudo sem ser piegas. A estrutura semântica desta canção mais se aproxima ao momento anterior à Bossa, o samba-canção centrado em temáticas de amor exacerbado, de solidão e separação.

Com temáticas leves e descompromissadas, o amor tendia também ao divertimento e à não dependência entre os amantes, o amor servia para deixar as pessoas felizes, veja a estrofe de “O amor em paz”

“Porque o amor  
É a coisa mais triste  
Quando se desfaz  
O amor é a coisa mais triste  
Quando se desfaz”<sup>77</sup>

O amor é representado em sua plenitude, marcado pelo ideal – para sempre – e por isso é tão triste quando o amor se desfaz. O amor é felicidade, é completude, é cuidado e não existe lugar para os temas anteriores como a vingança, os desamores e a blasfêmia da velha guarda. “A minha felicidade está brilhando / Nos olhos da minha namorada / É como esta noite / Passando, passando / Em busca da madrugada / Falem baixo por favor / Pra que ela acorde alegre como o dia / Oferecendo beijos do amor “<sup>78</sup>

Em “Pela Luz dos olhos teus” (1960), de Vinicius de Moraes, o eu-lírico é um jovem enamorado, contemplativo, que convida à intimidade de sua música, é, pois, um sujeito carinhoso e amoroso que anseia ser correspondido.

“Quando a luz dos olhos meus  
E a luz dos olhos teus  
Resolvem se encontrar  
Ai, que bom que isso é, meu Deus  
Que frio que me dá  
O encontro desse olhar

---

<sup>77</sup> “O amor em paz” (1961) Tom Jobim e Vinicius de Moraes

<sup>78</sup> “A felicidade” (1959) de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.



Mas se a luz dos olhos teus  
Resiste aos olhos meus  
Só pra me provocar  
Meu amor, juro por Deus  
Me sinto incendiar

Meu amor, juro por Deus  
Que a luz dos olhos meus  
Já não pode esperar  
Quero a luz dos olhos meus  
Na luz dos olhos teus  
Sem mais larirurá

Pela luz dos olhos teus  
Eu acho, meu amor  
E só se pode achar  
Que a luz dos olhos meus  
Precisa se casar”

O eu-poeta, quando troca olhares com a amada, sente um frio gostoso, e, ao resistir os olhares da amada, ela o provoca- fazendo-o incendiar. A paixão na canção a luz do olhar é a química perfeita do amor. E se esse jogo de palavras se completam tão bem nos versos , e, é facilmente explicada pela ciência na qual cada emoção é impulsionada por um neurotransmissor particular, um componente químico que o cérebro libera com base em um determinado conjunto de estímulos e fatores mais ou menos conscientes.

A dopamina é o componente biológico que nos “acende”. É uma substância química relacionada essencialmente com o prazer e a euforia. Há pessoas que, de

repente, se tornam o objeto de todas as nossas motivações quase que instintivamente. Estar com elas nos gera um prazer indiscutível, um bem-estar sensacional e uma atração às vezes cega. Enquanto a norepinefrina estimula a produção de adrenalina. É ela quem faz com que o nosso coração acelere, que a palma de nossas mãos suem, e que se ativem ao máximo todos os nossos neurônios noradrenérgicos.

Então se o eu-lírico sente frio e calor instantaneamente ele está se apaixonando e sob o efeito da dopamina e da norepinefrina. A relação mostra o quanto a poesia Bossanovista é impactante quando lida minuciosamente. A canção guarda ainda bastante semelhança com o poema “Amor é um Fogo que Arde sem se Ver” de Luís Vaz de Camões.

Outro viés adotado pela Bossa Nova ao falar de amor é misturá-lo com a ironia. Em “Lobo bobo” de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli utilizam da intertextualidade, no qual vincula um conto de fadas dentro de uma canção. Parodiando o conto “Capuchinho vermelho” a composição, sob forma maliciosa e irônica, divergindo das outras canções da Bossa Nova sobre este tema, relaciona a intenção do Lobo mau em “jantar” alguém. Com formas verbais coloquiais “jantar” “vintém” e “se estrepou” a variedade linguística demonstra estar presente um jovem e falante de gírias.

“Era uma vez um Lobo Mau  
Que resolveu jantar alguém  
Estava sem vintém  
Mas arriscou  
E logo se estrepou...

Um chapeuzinho de maiô  
Ouvindo buzina e não parou  
Mas Lobo Mau insiste

E faz cara de triste  
Mas chapeuzinho ouviu  
Os conselhos da vovó  
Dizer que não prá lobo  
Que com lobo não sai só...”

A chapeuzinho é transportada para o tempo da canção, transformando-se numa jovem de maiô num ambiente de praia. Requisitos do conto como os conselhos da avó se mantêm na canção, assim como as artimanhas do Lobo para conquistar a Chapeuzinho, prometendo até amor:

“Lobo canta, pede  
Promete tudo, até amor  
E diz que fraco de lobo  
É ver um chapeuzinho de maiô...

Mas chapeuzinho percebeu  
Que o Lobo Mau se derreteu  
Prá ver você que lobo  
Também faz papel de bobo...

Só posso lhe dizer  
Chapeuzinho agora traz  
O Lobo na coleira  
Que não janta nunca mais...

Lobo Bobo...Huuuumm!”

E como em todos os contos sempre há a presença do narrador, na canção não foi diferente, é ele quem faz o fechamento da história ao contar a vitória da Chapeuzinho e ao vaiar o Lobo que tentou se passar por conquistador e frustrou os seus intentos.

De lúdico não há nada em “Lobo Bobo” parodiando o conto, a canção conta a história de amor entre Ronaldo Bôscoli que se deixou enamorar por Nara Leão, e a melodia era assumidamente um decalque do tema “O gordo e o Magro”<sup>79</sup>. Bôscoli era, portanto, o Lobo e Nara Leão a Chapeuzinho.

No Fado, o tema do amor sofrido não pode ser visto desacompanhado de mais alguns tópicos típicos, como o ciúme, o abandono, o destino, a saudade e a sina.

“Às estrelas perguntei,  
O que era amor, neste mundo!  
E lá do céu escutei  
Este conceito profundo.

Vês o riso de creança,  
Sente imagem do Senhor?...  
Naquele sorrir d’esp’erança  
Podes encontrar amor.

E mais além no fervor  
Dum beijo tão maternal,  
Podes ver, o santo amor,  
Como não há outro igual.

---

<sup>79</sup> Formada por um magro, o inglês Stan Laurel, e um gordo, o americano Oliver Hardy, a dupla cômica O Gordo e o Magro foi uma das mais bem-sucedidas parcerias do entretenimento. Famosos entre os anos 20 e 30, os protagonistas somaram 106 filmes juntos, entre obras mudas, sonoras e longas-metragens. Disponível em <https://www.vix.com/pt/bdm/celebridades/11324/curiosidades-sobre-o-gordo-e-o-magro> Por Nara Leão e Ronaldo Bôscoli serem tão popular enquanto casal e sempre estar um junto do outro, assim como a dupla tão popular “O gordo e o magro”.

E o que será, afinal,  
 Dos lábios certo calor!  
 Se lhe tirarem o mal  
 tudo aquilo é só amôr.

E depois, naquela dôr,  
 Que na morte tem guarida!  
 Também ali, vês amor  
 A querer agarrar a vida.”<sup>80</sup>

Aqui, o eu-lírico procura o sentido do amor, numa angústia de não saber o que é tal sentimento busca nos céus uma resposta, que vem através de um sorriso de criança, de um beijo maternal, dos lábios sem o mal e no leito de morte. Numa síntese que justapõe a engenuidade, a doçura, a servidão amorosa e a angústia da perda, o eu-poeta correlaciona o amor com fatos corriqueiros na vida de qualquer pessoa. Diverge da Bossa Nova pela dimensão soturna inerente nas canções Fadistas. O amor não são só flores, o amor é dor e melancolia.

Artur Ribeiro em “Versos tristes do meu Fado” (1964) percorre o tópico frequente do amor associado à angústia do abandono, “Se vives de mim perdida / Meu amor quero morrer / Viver sem ti não é vida / Que valha a pena viver”, e, a triste sina no qual o destino intervém. O coração apaixonado não entende, e não aceita o que é inesperado, inconcebível e inexplicável “Todos temos uma cruz / E a minha é tão pesada / Que já a deixei cair / No começo da jornada.” A desgraça da separação e o fim irremediável da relação constituem o sentido profundo da sina e da fatalidade que fazem o eu-poeta desistir sem nem mesmo tentar, pois já reconhece a irremediabilidade do destino: “De braço dado comigo/ A Dona Fatalidade /Anda a cumprir um castigo /

---

<sup>80</sup> “Conceitos d’Amor” (1958) Lopes Victor

Maior que a sua maldade.” E o destino que lhe é atribuído pela sua própria condição de fadista: “Segredo da minha cama / Do meu travesseiro amigo / Que noite fora me chama / Pra fazer versos comigo.”

Uma última temática muito comum no Fado e com uma única representação na Bossa Nova é o Ciúme. O ciúme é como uma dimensão do amor e da paixão, na qual se exprime face ao desassossego das recordações amorosas, a amargura de ver o amado junto a outra e o sentimento de traição.

“Disseste há pouco  
Que destestas meu ciúme  
Ciúme que se resume  
Em te querer, mal que te vi

Ciúme louco  
Que na minha alma nasceu  
Ao ver que a terra e o Céu  
Também gostavam de ti !

Refrain  
Se não me queres ciumento  
Porque te causa desgosto  
Diz à lua, ao sol e ao vento  
Que nem sequer um momento  
Venha beijar o teu rosto!

Diz à estrelas também  
Que tirem o brilho, o lume  
Que esse teu estranho olhar tem  
Se assim o fizeres, meu bem  
Nunca mais terei ciúme!

Sofro! É verdade!  
 Se a brisa te vem beijar  
 E se, atrevido, o Luar  
 Te envolve em beijos de luz!

Por caridade  
 Se isto é ciúme, desculpa!  
 Mas não sou eu quem tem culpa  
 Da minha pesada cruz!”

Na composição “O meu ciúme” (1962), Domingos Gonçalves da Costa exprime a vibração inquieta do ciúme, no qual o sentimento é a expressão do sofrimento e da sina pelo sofrer. Um eu-poeta que dedica a vida a ter ciúmes e personaliza até mesmo a natureza na doentia construção do amor “Diz à lua, ao sol e ao vento / Que nem sequer um momento / Venha beijar o teu rosto (...) Se a brisa te vem beijar E se, atrevido, o Luar / Te envolve em beijos de luz.” O ciúme nesta composição é tão exacerbado que podemos dizer ser ele um ciúme hiperbólico.

Também no mesmo viés, “Anda o Sol na Minha Rua” (1958) de David Mourão-Ferreira e Alain Oulman:

“Anda o sol na minha rua  
 Cada vez até mais tarde  
 A ver se pergunta à lua  
 A razão por que não arde.

Tanto quer saber por quê,  
 Mas depois fica calado.  
 E nunca ninguém os vê

Andarem de braço dado.

Se me persegues de dia  
Se à noite sempre me deixas,  
Não digas que é fantasia  
A razão das minhas queixas.

só andas enciumado,  
Quando eu não te apareço.  
Mas se me tens a teu lado,  
Nem ciúmes te mereço!”

E do *Corpus* selecionado a representação do ciúme na Bossa Nova fica por conta de Carlos Lyra, na composição “Ciúme” (1960), no entanto, a temática é tratada com leveza e um tom irônico, abandona a tristeza profunda e a solidão como se apresenta no Fado em que até mesmo a natureza é motivo de ciúme. Aqui o eu-lírico sente ciúme dos parentes que a beijam, que ligam e daqueles que andam com a amada e isto causa risos na amada.

“Tenho razão em proce..der assim  
De vez em quando recla...mando  
De quem anda com você

Há coisas que eu nem posso ver  
Como esse telefone azucri...nando  
Só chamando por você

Esses seus parentes que lhe  
Beijam tanto assim  
E esses seus amigos que só falam mal de mim



Se eu zango, você pega a rir  
 Argumentando que eu já estou ficando  
 Com ciúme de você

Ciúme eu não tenho não  
 O que eu quero é respeito  
 Dá um jeito senão eu paro com você”

A concepção das temáticas são restritas a um plano que envolve o sujeito e o seu sentir. O sujeito enquanto parte de seu ambiente e como propagador de uma cultura social. Se o Fado retoma os temas tradicionais anteriores à República, a Bossa Nova é descompromissada retratando a natureza, a paisagem e o gozo pela vida. Mesmo sendo aparentemente tão antagônicas os gêneros musicais marcam semelhanças importantes enquanto cultura popular.

A análise proposta neste capítulo fomentou uma certa preocupação, tendo em vista, que as temáticas não se desenvolviam por si só, mas correlatadas a outras temáticas e, por esta razão, que o capítulo nomeado “Dos espaços citadinos à prolatação do amor” procura manter uma vinculação entre as abordagens concretizadas, assim como legitimar a conexão evidenciada.

As canções apresentadas revelam sempre um caráter recreador, lúdico e sentimental. Mesmo que se foque apenas no tema da *urbes* como no capítulo 2, as composições detém minúcias que sempre as aproximam pelo que foi capaz a análise comparativa proposta.

O amor é um dos temas de maior fluência no mundo da música e da literatura de um modo geral, no entanto, tanto na Bossa Nova como no Fado a temática do amor se desenvolve nas composições, para além do amor claro e objetivo, ela irrompe através de

subterfúgios, correlacionado a coisas ou pessoas. O amor pela guitarra, o amor pelas vielas, becos e pelo passado, o amor pela natureza, pela paisagem, por lugares, o amor em cantar e encantar, as diversas formas de amar. No início deste capítulo, por exemplo, a guitarra e o violão são, pois, uma evidencia material do amor, um elo entre o objeto, o eu-poeta e o sentimento.

## **Considerações Finais**

O interesse pelas relações entre literatura e música não é de hoje, e há um número considerável de investigações neste campo. Nestas, há diferentes formas de fazer referência ao objeto de investigação, por ora referem-se à música, à literatura e outras às suas interações. Nesta dissertação, optou-se pela relação da letra, objeto híbrido que resulta da interação entre a literatura, mas especificamente entre a ídole póstica, e a música, apoiando-se na Literatura Comparada que dá conta de abarcar as variações de elementos distintos de estudo.

Considerada um marco no panorama histórico da música brasileira, a Bossa Nova costuma ser apontada como um gênero musical arrojado, responsável pela introdução, na música brasileira, de importantes inovações. O mesmo conceito não se aplica ao Fado, gênero musical que nas décadas de 50 a 60 já agregava mais de um século de história, entretanto algo extremamente inovador fez com que o Fado ganhasse o mundo. Amália Rodrigues, em finais dos anos 50 e 60, populariza o Fado com letras de grandes poetas como Luís de Camões, José Régio, Pedro Homem de Mello, Alexandre O'Neill, David Mourão-Ferreira, José Carlos Ary dos Santos e outros.

Ambos os gêneros são manifestações culturais que emanaram do povo e mesmo que oriundo de classes sociais antagônicas guardam imensas relações de aproximação, principalmente na produção, processo e propagação da linguagem poética como vimos nos capítulos anteriores.

No Fado são evidentes, a densidade emocional, o corpo e o processo do corpo enquanto atores do espetáculo, a gestão das sonoridades e a manifestação da linguagem. Sempre em sintonia exprime em um todo um gênero musical e uma imagem cultural extremamente forte, ao passo que na Bossa Nova a sonoridade e a linguagem tem que acomodar a voz e produzir um som intimista, destinado a mostrar uma organização perfeita e sem esforço de canto espontâneo. Os cantores não mais precisavam de voz forte para interpretar as letras da Bossa Nova. Era necessária uma voz mais calma e suave para realçar as palavras e a poesia, por isso uma canção mais intimista.

Tanto no Fado como na Bossa Nova a acumulação de experiência do indivíduo em sociedade, constitui um acervo de conhecimento transmitido às canções, entretanto, mais especificamente no Fado este acervo é propagado de uma geração para a outra e utilizável pelo indivíduo na sua vida cotidiana conduzindo à sua conservação e a sua tradição.

A relação de ambos os gêneros com os espaços urbanos, deriva das interações humanas, que ao longo do tempo, criaram uma série de conceitos, de ideias, de sentimentos coletivos, no qual o eu-poeta necessariamente se inspira, pois, se dela se afastasse não despertaria a emoção que vimos vibrar nas canções analisadas. A criação poética que contemplamos nestas laudas é resultado da captação do elemento social que sempre está em mudança e por isso não tem esgotamento, na Bossa a contemplação da natureza envolvida na *urbes* e no Fado a *urbes* do presente e do passado.

Não há dúvidas de que há particularidades nas experiências citadinas poetizadas nas canções da Bossa Nova e do Fado respectivamente no Brasil e em Portugal. Todavia, há também pontos de contato, principalmente no que se refere à cidade substancializada em palavras.

A cidade é materializada em ambas, mas diverge acirradamente uma vez que uma expressa um ambiente idílico, de maravilhas, felicidades e vivências com o espaço e a natureza enquanto o Fado evidencia um estágio de nostalgia, de outrora e de fazer reverberar a beleza da *urbe* se debruça numa beleza genuinamente preguessa. Descontente com o que o seu ambiente passou a ser ao relembrar o passado, e este descontentamento do homem com a cidade, que também se transforma em linguagem.

No entanto, o sujeito se enquadra na paisagem como uma personificação dela, se insere de tal modo que ora não sabemos onde começa um e onde termina outro, ao eliminar a fronteira a circulação do eu-poeta na cidade se torna simples, comum e ele respira, usufrui, vive sua magnitude e passa a ser consciente do seu espaço e a se identificar com o que o rodeia.

A abordagem tem como resposta uma instigante aproximação temática entre os dois gêneros musicais, dimensão comprovada com o diálogo projetado durante o trabalho de pesquisa. Extremamente contemporânea a arte Bossista e Fadista propõe uma visão da cidade e do amor sem celebrar e fantasiar, mas com muita emoção e verdade.

Assim, a arte faz parte de um processo interpretativo, onde objetos apreendidos pelos nossos sentidos e pela nossa razão se tornam significativos de acordo com o círculo de convivência. Logo, a poesia tanto fadista como bossista passa a ser um *Corpus*, que embora fragmentado e afetado pelos efeitos urbanos, é a grafia do sujeito a inscrever uma paisagem. De uma forma ou de outra, a poesia contida nas canções de ambos os gêneros musicais permite a espacialização de subjetividades, mesmo que esboce uma paisagem material, uma consciência do real e dos impasses sociais.

Por tal razão, contemplamos algumas laudas a inscrever a situação política-social do Brasil e de Portugal durante o recorte temporal fixado, visto que o instrumento

expressivo, a linguagem de Bossistas e Fadistas, transmitem uma certa visão do mundo, o ambiente histórico, social e cultural, que exprime em sua individualidade ou em sua coletividade, inscrevendo suas produções no patrimônio cultural comum e numa comunhão com sentimentalidades que são traduzidos no cotidiano de cada indivíduo, ganhando sentido, representação e emoção.

Infelizmente o movimento musical da Bossa Nova durou alguns anos, porém, chegou um momento em que foi posto um ponto final. No ano de 1965 Vinícius de Moraes (um dos maiores expoentes do movimento) compôs com Edu Lobo a música “Arrastão” que é tida como uma das últimas canções de Bossa Nova e um dos pontos finais no movimento. Essa música foi interpretada pela cantora Elis Regina no I Festival de Música Popular Brasileira (da extinta TV Excelsior). Seria o fim da Bossa Nova e o começo do que seria rotulado de MPB, um gênero que abarcaria muitas das tendências da música do Brasil até o começo da década de 1980. Mas, as sementes da Bossa Nova encontram-se espalhadas até hoje, de uma forma ou de outra, em maior ou menor escala, na produção dos músicos populares, que às vezes podem nem se dar conta disso. Isto porque a música de Bossa Nova não enjoa e já cinquentona continua sendo uma música moderna.

O Fado no início do século XXI, mais precisamente no ano de 2011, foi elevado à categoria de Patrimônio Cultural e Imaterial da Humanidade pela UNESCO.<sup>81</sup>, e, a Bossa mesmo com o seu fim cronológico, manteve enquanto referência estética do estilo musical, para inúmeras gerações de artistas.

---

<sup>81</sup> “O patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e a sua história, proporcionando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana” (Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Humanidade, UNESCO, 2003).

Fato em que a produção musical, mais precisamente, a composição letrista contribui para reafirmar o potencial expressivo da linguagem e fazer circular as formas poéticas nos meios comuns, invadindo o mundo dos jovens e a eles apresentar características formais da poesia, além de traduzir emoções e sentimentos coletivos como vêm fazendo os jovens Fadistas em Portugal.

Conclui-se que “os verdadeiros poetas jamais acreditaram que a poesia lhes pertencesse exclusivamente. Na boca dos homens, a palavra jamais se extinguiu: as palavras, os cantos, os gritos sucedem-se sem fim, cruzam-se, chocam-se e confundem-se. “(ROSA.1952:80). E assim, no seio da sociedade a Bossa Nova continua viva até hoje e o Fado permanece sendo constantemente reinventado.

## Bibliografia

### 1. Bibliografia em papel

- ALMEIDA, Manuel Antônio de (2011). *Memórias de um sargento de milícia*. Brasília: Série prazer de ler; n. 2, Câmara dos Deputados, Edições Câmara.
- ALVES, Ida, ANCHIETA, Marleide (2015). *Grafias da cidade na poesia portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Oficina Raquel.
- ARGAN, Giulio Carlo (1984). *Storia Dell'Arte come storia dela cita*. trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes.
- ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio (1992). *Guida Allá storia dell'arte*, trad. M.F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa.
- BOLLOS, Liliane Harb (2010). *Bossa Nova e crítica: polifonia de vozes na imprensa*. Rio de Janeiro: Annablume, Funarte.
- BRITO, Joaquim Pais de (1994). *Fado vozes e Sombra – catálogo*. Lisboa: Electa.
- BRITTO, Jomard Muniz De (2009). *Do modernismo à Bossa Nova*, São Paulo: Atelier Editorial.
- CALDAS, Waldenyr (1989). *Iniciação à música popular brasileira*. 2º edição. São Paulo: Editora Ática
- CANDIDO, Antonio (2006). *Literatura e Sociedade*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.



- CARVALHO, Pinto Tinop (1992). *Portugal de Perto, História do Fado*. Lisboa: Dom Quixote.
- COLLOT, Michel (2013). *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- DOMENICO, Guga (2008). *Breve história da Bossa Nova*. São Paulo: editora Claridade.
- FERRAZ, Eucanaã (2006). *Vinícius de Moraes*. Rio de Janeiro: Editora PubliFolha.
- FERREIRA, David Mourão (2007). *Primavera*. Lisboa: EGEAC EM/Museu do Fado.
- FERREIRA, David Mourão (1989). *Um livro de e sobre Amália, in Ócios do Ofício*. Lisboa: Guimarães Editores.
- FORTES, José Maciel Ribeiro (2016). *O Fado ensaios sobre um problema etnográfico – folclórico*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, Ltda.
- GAVA, José Estevam (2006). *Momento Bossa Nova*. São Paulo: Annablume, FAPESP.
- HONNEF, Klaus (2004). *Pop Arte*. trad. Constança Paiva Boléo Santana, Lisboa: Editora Taschen.
- LIMA, Marleide Anchieta de (2015). *O que (se) dirá desta(s) cidade(s)? Diálogos urbanos entre a poesia contemporânea do Brasil e de Portugal*. In: *Grafias da cidade na poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Oficina Raquel.
- LYNCH, Kevin (1981). *Good City Form*. Trad. Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho, Lisboa: Edições 70.
- MACHADO, José Pedro (1967). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 2ª edição, Volume 1,2 e 3. Lisboa: Confluência.
- MELLO, Zuza Homem de (2008). *Eis aqui os Bossa Nova*. 1ª edição. São Paulo WMF: Martins Fontes.

- MORICONI, Italo (2012). *A poesia Brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- NERY, Rui Vieira (2012). *Fados para a República*. 1º edição. Lisboa: INCM-Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- NERY, Rui Vieira, CASTRO, Paulo Ferreira de (1991). *Sínteses da cultura portuguesa - História da Música*. Lisboa: INCM - Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- NERY, Rui Vieira (2004). *Para uma história do Fado*. Lisboa: Público.
- OSÓRIO, António (1974). *A mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte.
- PESSOA, Fernando (1979). *Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional*. Lisboa: Ática.
- PIMENTEL, Alberto (2016). *A triste canção do Sul*. Edição fac-símile. Lisboa: Livraria Central, Museu do Fado.
- RAMOS, Rui, MONTEIRO, Nuno Gonçalo, SOUSA, Bernardo Vasconcelos (2009). *História de Portugal*. 7º Volume. Lisboa: A esfera dos livros.
- RAMOS, Rui MONTEIRO, Nuno Gonçalo, SOUSA, Bernardo Vasconcelos (2009). *História de Portugal*. 8º Volume. Lisboa: A esfera dos livros.
- REIS, Carlos (1997). *O conhecimento da Literatura – Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Livraria Almedina.
- ROSA, António Ramos (1952). Et Al, *Árvores Folhas de poesia*. Lisboa: Apartado.
- SALAZAR, Jussara Farias de Mattos (2014). *A natureza da voz: há um cantar para os mortos?* ANO III, N. 05. Lisboa: INTERSEMIOSE, Revista Digital, , ISSN 2316-316X.
- SCHWAERCZ, Lilia M., STARLING, Heloisa M. (2015). *Brasil: uma biografia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SUCENA, Eduardo (2002). *Lisboa, o Fado e os Fadistas*. Lisboa: Vega Editora.
- TINHORÃO, José Ramos (1990). *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Editora Caminho S.A..

- TINHORÃO, José Ramos (1994). *Fado dança do Brasil Cantar de Lisboa. O fim de um Mito*. Lisboa: Editora Caminho S.A..
- TINHORÃO, José Ramos (1997). *As origens da canção urbana*. Lisboa: Editora Caminho S.A..
- ZUMTHOR, Paul (2005). *Escritura e Nomadismo:entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo:Ateliê Editorial

## **2. Bbibliografia em formato digital**

- ALF. Johnny (2017). *Johnny Alf*. Mpbnet. (18set.2018). Disponível em <https://www.mpbnet.com.br/musicos/johnny.alf/index.html>
- ALMEIDA, Manuel Antônio de (2011). *Memórias de um Sargento de Milícias*. Unama: Universidade da Amazônia. (22 jul.2018). Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000235.pdf>
  - AMORIM, Alexandre (2010). *Ler uma canção, escutar um poema*. Educação Pública: CECIERJ. (18 out.2018). Disponível em <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0108.html>
  - ASCHER, Nelson (2002). *Letra de música é ou não é, enfim, poesia?* Folha de São Paulo Ilustrada. (02Ago.2018) Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0510200211.htm>
  - ASSIS, Jamille de (2007) *Literatura e música: Diálogos da crítica*. Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Website da Universidade Federal da Bahia. (18fev.2019). disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JamilledeAssis.pdf>

- BARBEITAS, Flavio (2007). *A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. Biblioteca digital da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. (22 jan.2019) Disponível em [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-6ZRFJ3/flavio\\_barbeitas.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-6ZRFJ3/flavio_barbeitas.pdf?sequence=1)
- BARRETO, Lima (2016). *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Ministério da Cultura - Fundação Biblioteca Nacional - Departamento Nacional do Livro. (26 abr.2018) Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/policarpoE.pdf>
- BLOG, Brasil Imperdível (2011). *História da canção “O barquinho”, de Menescal e Bôscoli*. Duplo Ofício. (22 ago.2018). Disponível em <https://brasilimperdivel.tur.br/historia-da-cancao-o-barquinho-de-menescal-e-boscoli/>
- BLOG, e Arte (2016). *Arte Histórica e Contemporânea*. (03 set.2018) Disponível em <http://www.arteeblog.com/2016/08/antonio-carlos-jobim-samba-do-aviao.html>
- BOSCO, Francisco (2011). *Por uma ontologia da canção: poema e letra*. Revista Cult: UOL.(03 out.2018) Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/por-uma-ontologia-da-cancao-poema-e-letra/>
- CAMPOS, Augusto (1974). *Balanço da Bossa e outras Bossas*. 2º Edição. Perspectiva. (06 fev.2019) Disponível em [https://monoskop.org/images/5/58/De\\_Campos\\_Augusto\\_Balanco\\_da\\_bossa\\_e\\_outras\\_bossas.pdf](https://monoskop.org/images/5/58/De_Campos_Augusto_Balanco_da_bossa_e_outras_bossas.pdf)
- CARDOSO, Elizabeth Dezouart (2010). *Estrutura Urbana e Representações: A invenção da Zona Sul e a construção de um novo processo de segregação espacial no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XXI*. vol.6, nº 1. Geotextos: Portal de periódicos da Universidade Federal da Bahia. (22 jul.2018) disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/4306>

- CECCHETTO, Fabio (2011). *Entre a literatura e a música: o poético e o lúdico no contexto da canção da MPB*. Vol.4-n1. Darandina Revista Eletrônica. (20 fev.2019) Disponível em <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/Entre-a-literatura-e-am%C3%BAsica-o-po%C3%A9tico-e-o-l%C3%ADico-no-contexto-da-can%C3%A7%C3%A3o-da-MPB.pdf>
- CONFORTE, André Neni (2011). *Samba, metalinguagem, metadiscorso, intertextualidade e interdiscurso*. Academia Edu: Universidade Estadual Rio de Janeiro. (12jun.2018) disponível em [https://www.academia.edu/28949806/SAMBA\\_METALINGUAGEM\\_METADISCURSO\\_INTERTEXTUALIDADE\\_E\\_INTERDISCURSO](https://www.academia.edu/28949806/SAMBA_METALINGUAGEM_METADISCURSO_INTERTEXTUALIDADE_E_INTERDISCURSO)
- DIAS, Cláudia Assunção, JAREK, Márcio, DEBONA, Vilmar (2016). *Breves observações sobre a noção de saudade: símbolo cultural e paradoxo*. H-Ermes. Journal of Communication: Università del Salento. (03set2018) disponível em [http://sibase.unisalento.it/cover/h-ermes/n8\\_p7\\_pt.pdf](http://sibase.unisalento.it/cover/h-ermes/n8_p7_pt.pdf)
- HENRIQUES, Eduardo Brito (2003). *A cidade, destino de turismo*. I Série, Vol XIX. Revista da Universidade de Letras do Porto. (12set.2018) em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/312.pdf>
- HOFFMANN, Ana Paula Scatolim, ROSA, Lucas Agnelo (2015). *Intersecção entre música e poesia através da análise da canção “Teresinha”, de Chico Buarque de Hollanda*. XXVX EAIC. Universidade Estadual de Maringá. (26 fev.2019) Disponível em <http://www.eaic.uem.br/eaic2015/anais/artigos/252.pdf>
- HONNEF, Klaus (2004)*Pop Art*. Google livros: Taschen.(18 jun. 2018) disponível em <https://books.google.pt/books?id=KRtCl1nFSV8C&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>

- LEMA, Paulo Bordalo (2016). *A cidade revisitada, espaço forma e função; paisagem e imagem; inovação, modernidade, pós-modernidade*. Coimbra: Caderno de Geografia nº16 (12mai2018) Disponível em [http://www.uc.pt/fluc/depgeo/Cadernos\\_Geografia/Numeros\\_publicados/CadGeo16/artigo08](http://www.uc.pt/fluc/depgeo/Cadernos_Geografia/Numeros_publicados/CadGeo16/artigo08)
- MANHÃES, Manuela Chagas (2014). *Bossa Nova e Bossas Novas: Marcos da música popular brasileira para uma nova concepção estética e sócio cultural*. Vol.16, Ano XI, n1. Revista Ecos. (07 fev.2019) Disponível em <http://www.eaic.uem.br/eaic2015/anais/artigos/252.pdf>
- MUCHAGATO, Jorge (2017). *Amália Rodrigues: a vida é um longo adeus*. Lisboa: Blogue de Jorge Muchagato para o Centenário [2020]. (26set.2018) Disponível em <https://amaliarodriguescentenario.wordpress.com/2017/04/30/as-aguias/>
- OULMAN, Alain (2009). *Biografia do Museu do Fado*. Website Museu do Fado. (26 jan.2018).Disponível em <http://www.museudoFado.pt/personalidades/detalhes.php?id=256>
- PIMENTEL, Alberto (1874) - *Photografias de Lisboa*. Biblioteca Nacional de Portugal: Typ. de Freitas Fortuna. (12 set.2018) Disponível em <http://purl.pt/21922>
- QUEIROZ, Ana Isabel (2014). *Paisagens literárias e percursos do Fado*. FCSH/NOVA, Editora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. (22jul.2018) Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/14647> ISBN 978-972-9347-17-7
- RODRIGUES, Inês Sofia Fonseca (2016). *O Fado e a valorização turística dos bairros lisboetas: estudo de caso no bairro Alfama*. Universidade de Lisboa - Instituto de Geografia e Ordenamento do Território - Faculdade de Letras - Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril. (22 set.2018) Disponível em [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25661/1/igotul007424\\_tm.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25661/1/igotul007424_tm.pdf)

- SANTOS, Nelson Pereira (2016). *Rio, 40 graus*. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras: Itaú Cultural. (22 ago.2018) em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra68261/rio-40-graus>
- SARAIVA, Juracy Assmann, LOPES, Gabriela Hoffmann, KASPARI, Tatiane Kaspari (2014). *No cruzamento de poesia e canção, aprende-se “samba no colégio”*. Vol.19, Nº1. Anu. Literatura da Universidade Santa Catarina. (05 jan,2019) disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2014v19n1p30/2696> ISSN 2175-7917
- TINHORÃO, José Ramos (2000). *A música popular no Romance brasileiro*. Vol III, séc.XX, 2º parte. Google livros: Editora 34. (10 mai. 2018) disponível em [https://books.google.pt/books?id=OBwO1nWnQz8C&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?id=OBwO1nWnQz8C&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) ISBN 8573262303
- VALVERDE, Paulo (1999). *O Fado é o coração: o corpo, as emoções e a performance do Fado*. Vol III, Nº1. Revista Etnográfica:ISCT. (02 ago.2018) Disponível em [http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol\\_03/N1/Vol\\_iii\\_N1\\_5-20.pdf](http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N1/Vol_iii_N1_5-20.pdf)

# ANEXO



<b>Levantamento de composições através da pesquisa no Centro de Documentação Histórica do Museu do Fado.</b>			
<b>Letra</b>	<b>Ano</b>	<b>Compositor</b>	<b>Intérprete</b>
Marcha dos Campeões	1967	Vitor Manuel de Souza	NI
Natal dos simples	1964	Domingos Gonçalves da Costa	Manuel Fernandes
Canção de Natal	1964	Domingos Gonçalves da Costa	NI
Bailinho da despedida	1960	Manuel Fernandes	NI
Não sofras coração	1958	Carlos Conde	Julieta Estrela
Saudade	1959	Raul Dias	Armando Dias
Prisão sem grades	1958	João R. Gomes	Armando Dias
Maria da Saudade	1958	Augusto Luis	Armando Dias
Arrependimento	1962	António Bragança	NI
Dor e sofrimento	1962	António Bragança	NI
Despedida	1963	Teresa Nunes	NI
Saúde	1960	José Pereira	Aurora Sobral
Canção do Imigrante	1962	Domingos Gonçalves da Costa	Manuel Fernandes
Fado nosso	1958	João David	Julieta Estrela
Ausência	1958	Linhares Barbosa	Maria José da Guia
A voz da saudade	1959	António Lago	Aurora Sobral
Olhos Fechados	1967	Pedro Homem de Mello	Amália Rodrigues
O namorico da Rita	1958	Manuel Fernandes	Amália Rodrigues
Quando os outros te batem beijo-te eu	1958	Pedro Homem de Mello	Amália Rodrigues

Sombra	1965	David Mourão-Ferreira/Alain Oulman	Amália Rodrigues
Sem título	1958	Conde de Sobral	Berta Cardoso
A vida é assim	1961	Eduardo Rebelo	Manuel Fernandes
Atenta	1958	José Reis	Teresa Nunes
Cabelo Branco	1963	Eduardo Rebelo	Manuel Fernandes
Eu tenho amor à vida	1965	Francisco Radamanto	Berta Cardoso
Vida	1963	Maria Manuel Cid	NI
As ondas e o mundo	1959	Pedro Figueira	NI
Divino mestre	1965	Eduardo Rebelo	Manuel Fernandes
Inconformismo	1961	Domingos Gonçalves da Costa	NI
O meu espelho	1961	Eduardo Rebelo	Manuel Fernandes
O garoto da Ribeira	1959	Carlos Zamara	Teresa Nunes
Sino da gente	1959	Carlos Zamara	Teresa Nunes
Faz-me sinais	1960	Miguel José da Silva	Aurora Sobral
Conceitos d'Amor	1958	Lopes Victor	NI
Amor na fonte	1958	Mário Candido	Sebastião Pires
Nho, isso nho	1962	Fernando Farinha	Berta Cardoso
Aquela Gaivota	1960	Frederico de Brito	Aurora Sobral
As cartas	1960	Delfim da Silva	Aurora Sobral
Conversas com o coração	1961	Domingos Gonçalves da Costa	Manuel Fernandes
Foi linda	1959	João Fonseca	Armando Dias
Maria	1958	José Miguel Simões	Maria Amelia Proença
Um golpe de vento	1960	Linhares Barbosa	Maria José da Guia

Anjo Inutil	1958	Luis de Macedo	Amália Rodrigues
Sorriso Falso	1962	Domingos Gonçalves da Costa	NI
Porque te quero tanto	1958	Matos Massano	Armando Dias
A nova cartilha	1959	Linhares Barbosa	Teresa Nunes
Caprichos da Lua	1959	António Lage	Aurora Sobral
Inconstância	1959	António Sousa Freitas	NI
Malmequer desfolhado	1962	António de Bragança	NI
Quadras Sôltas	1958	José André dos Santos	Teresa Nunes
Oração	1960	Antonio Lajes	Aurora Sobral
O nosso lar	1958	Santos Rosa	Julieta Estrela
Queixumes	1958	Anabella	Teresa Nunes
Versos Tristes do meu Fado	1964	Artur Ribeiro	NI
Entre dois ais, dois gemidos	1966	Vitor Manuel de Souza	NI
Falso Receio	1963	Manuel Fernandes	NI
História de um Fado	1959	Clemente José Pereira	Aurora Sobral
Amor que não esquece	1959	espólio de Filipe Pinto	Mari Bel
Volta pra mim	1958	Manuel Duarte Neto	Aurora Sobral
Sem título	1959	Fernando Pires	Teresa Nunes
Lugar Vazio	1962	Fernando Farinha	NI
Fado da porta fechada	1958	Jerônimo Bragança	Teresa Nunes
Não te lembras de mim	1965	José Maria da Silva	NI
Duas vidas, numa vida	1962	António Bragança	NI

Rasga o passado	1963	Alvaro Duarte Simões	Amália Rodrigues
Gaivota	1964	Alexandre O'Neil	Amália Rodrigues
Asas Fechadas	1962	Luis de Macedo	Amália Rodrigues
Candeia do teu Olhar	1958	João R. Gomes	Armando Dias
Feia Bonita	1958	João R. Gomes	Armando Dias
Dois amores	1958	Luiz Simão	Teresa Nunes
O meu ciúme	1962	Domingos Gonçalves da Costa	Manuel Fernandes
Só nois dois	1965	Artur Ribeiro	NI
Sete quadras dum Fado	1964	Artur Ribeiro	NI
Zanguei-me com o meu amor	1958	Santos Rosa	Julieta Estrela
Anda o sol na minha Rua	1958	David Mourã-Ferreira/Alain Oulman	Amália Rodrigues
Máscara	1960	José Pereira	Maria José da Guia
Carta da índia	1959	Manuel Rodrigues d'sá Esteves	Aurora Sobral
Não te lembras de mim	1959	José Miguel Simões	NI
Mãos de sacrifício	1960	João Linhares Barbosa	Aurora Sobral
Canção de embalar	1961	Domingos Gonçalves da Costa	NI
Mãe	1959	José Miguel Simões	NI
O maior tesoiro	1962	Domingos Gonçalves da Costa	Berta Cardoso
Mãi	1960	João Pereira	Aurora Sobral
Meu Filho	1959	Alvaro Baltazar	Teresa Nunes

Este Fado é para ti	1959	Carlos Conde	Teresa Nunes
Meu Filho	1967	Vitor Manuel de Souza	NI
Minha filha	1967	Vitor Manuel de Souza	NI
O lobo do mar	1960	Mário Martins Teixeira	Aurora Sobral
Triste fim	1958	Manuel Bogalho	Armando Dias
Varinas e Fragateiros	1960	Manuel Rodrigues d'sá Esteves	Aurora Sobral
Marinha portuguesa	1960	Zita Campos	Aurora Sobral
Histórias do Fado	1965	Mascarenhas Barreto	NI
A capelinha	1958	Mário Martins Teixeira	Aurora Sobral
Coisas do Chico	1959	Frederico Brito	Teresa Nunes
Gente Conhecida	1959	Linhares Barbosa	Teresa Nunes
Rainha da minha Rua	1963	Domingos Gonçalves da Costa	Manuel Fernandes
Faroleiro	1959	João Pereira	Aurora Sobral
O Chico e a Rosa	1958	Joaquim da Silva	Maria José da Guia
O menino e o mar	1960	António Augusto Ferreira	Aurora Sobral
Bombeiro Voluntário	1967	Vitor Manuel de Souza	NI
Padre Cruz	1967	Vitor Manuel de Souza	NI
Fandagueiro	1966	Pedro Homem de Mello	Amália Rodrigues
Maria Lisboa	1962	David Mourã- Ferreira/Alain Oulman	Amália Rodrigues
O namorico da Rita	1958	Artur Ribeiro/Anónio Mestre	Amália Rodrigues
Bela cidade	1959	João Freitas	Teresa Nunes
Alfama	1960	Delfim da Silva	Aurora Sobral
Lisboa pequenina	1065	Francisco Radamanto	Manuel Fernandes

Lisboa Bonita	1964	NI	NI
Vira do Mondego	1958	Frederico Brito	Teresa Nunes
Turistas	1959	Fernando Farinha	Teresa Nunes
Barretes da Vila Franco	1958	Luiz Simão	Teresa Nunes
Boa Corrida	1960	Zita Campos	Aurora Sobral
Lezírias de Salvaterra	1958	Maria Nelson	Teresa Nunes
Meu Bairro Alto	1961	Domingos Gonçalves da Costa	Manuel Fernandes
Festas populares	1959	João Freitas	Maria José da Guia
Chinelas da Mouraria	1959	Linhares Barbosa	Teresa Nunes
Velha guarda	1961	Eduardo Rebelo	Manuel Fernandes
Lisboa Amada	1961	João Freitas	Maria José da Guia
Hino da nau catrineta	1962	Domingos Gonçalves da Costa	NI
Piquenique fadista	1960	João Rodrigues Gomes	NI
Fado do Bairro Alto	1958	Silva Tavares	Teresa Nunes
Eu já vivi no passado	1958	Santos Rosa	Julieta Estrela
Contrição	1960	Joaquim S. Capeta	Aurora Sobral
Boleeiros	1959	António Villar da Costa	Teresa Nunes
Bairro Castiço	1959	António Lage	Aurora Sobral
Alfama Canta	1959	Albino Paiva	Teresa Nunes
Adeus Mouraria	1958	Artur Ribeiro	Mari Belo (Maribele)
Trova Eterna	1962	Domingos Gonçalves da Costa	NI
Terra Amada	1965	Eduardo Rebelo	NI

Marcha popular	1964	NI	NI
Florinda	1967	Vitor Manuel de Souza	NI
Eu sei que voltas	1959	Carlos Zamara	Teresa Nunes
Viela	1964	Artur Ribeiro	NI
Trova Popular do Bairro Alto	1964	Artur Marta	NI
Que é feito da Mouraria	1958	João Viana	João Viana
Madrugada de Alfama	1962	David Mourã-Ferreira/Alain Oulman	Amália Rodrigues
Na esquina de ver o mar	1964	Luis de Macedo/Alain Oulman	Amália Rodrigues
Nome de Rua	1964	David Mourã-Ferreira/Alain Oulman	Amália Rodrigues
Sedução	1958	Aguinaldo Ribeiro	Teresa Nunes
O Fado de ser fadista	1958	Artur Ribeiro	NI
Fado turista	1959	João Nobre	Teresa Nunes
Valôr do Fado	1965	Eduardo Rebelo	Manuel Fernandes
Vagabundo da saudade	1960	Linhares Barbosa	Alfredo Duarte (Marceneiro)
Sonho e desejo	1965	Eduardo Rebelo	Manuel Fernandes
Isto é Fado	1964	Domingos Gonçalves da Costa	Manuel Fernandes
Evocação	1966	Domingos Gonçalves da Costa	Tristão da Silva
Cantai gente	1965	Eduardo Rebelo	NI
Sonho Fadista	1958	Pedro Figueira	Maria José da Guia
Ao meu gosto	1958	Maria Augusta	Julieta Estrela

Assim era o Fado	1959	Martinho da Silva e Santos Rosa	Teresa Nunes
Isto é Fado	1963	espólio de Alfredo Marceneiro	Alfredo Duarte (Marceneiro)
Ser pequeno não importa	1968	Lopes Victor	Julieta Estrela
Um sonho	1958	Mário Candido	Sebastião Pires
Fado Português	1965	José Régio/Alain Oulman	Amália Rodrigues
Fado Alfacinha	1958	José Galhardo	Amália Rodrigues
Fado Xuxu	1958	Amadeu do Vale/Frederico Valério	Amália Rodrigues
A guitarra	1958	José Miguel Simões	NI
As águias	1966	David Mourã- Ferreira/Alain Oulman	Amália Rodrigues
Abandono	1962	David Mourã- Ferreira/Alain Oulman	Amália Rodrigues
Barro Divino	1966	Álvaro Duarte Simões	Amália Rodrigues
Espelho quebrado	1963	David Mourã- Ferreira/Alain Oulman	Amália Rodrigues
Povo que lavas no rio	1962	Pedro Homem de Mello/Joaquim Campos	Amália Rodrigues
Algemas	1963	Álvaro Duarte Simões	Amália Rodrigues
Vagabundo	1962	Alfredo Duarte Marceneiro/Alain Olman	Amália Rodrigues
Três Ruas	1958	Amadeu do Vale/Fernando de Carvalho	Amália Rodrigues
Verde, verde	1965	Pedro Homem de Mello/AlainOulman	Amália Rodrigues
Jób	1958	Luís de Macedo	Amália Rodrigues



Guitarra triste	1960	Alvaro Duarte Simões	Amália Rodrigues
Lago	1958	Luis de Macedo	Amália Rodrigues
Cais de Outrora	1962	Luis de Macedo/Alain Oulman	Amália Rodrigues
<b>Levantamento de composições através da obra "Chega de Saudade", Discografia on-line e arquivo pessoal</b>			
<b>Letra</b>	<b>Ano</b>	<b>Compositor</b>	<b>Intérprete</b>
Estate	1961	Bruno Martino e Bruno Bringhetti	João Gilberto
Samba em prelúdio	1963	Baden Powel e Vinícius de Moraes	Geraldo Vandré e Ana Lúcia
Eu e a brisa	1967	Johnny Alf	Marcia
Wave	1967	Tom Jobim	Tom Jobim
Chega de saudade	1958	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Elizeth Cardoso
Caminhos cruzados	1958	Tom Jobim e Newtom Mendonça	Sylvia Telles
Também quem mandou	1964	Carlos Lyra e Vinicius de Moraes	Wanda Sá
Sem mais adeus	1964	Francis Hime e Vinicius de Moraes	Wanda Sá
Samba da pergunta	1966	Pingarilho e Marcos Vasconcellos	Os cariocas
Eu sei que vou te amar	1959	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Lenita Bruno
Sem você	1959	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Lenita Bruno
Esquecendo você	1960	Tom Jobim	Sylvia Telles

Ilusão à toa	1961	Johnny Alf	Johnny Alf
Cadê Jodel	1963	João Donato	João Donato
Primavera	1964	Carlos Lyra e Vinicius de Moraes	Carlos Lyra e Dulce Nunes
Discussão	1958	Tom Jobim e Newtom Mendonça	Sylvia Telles
Deixa	1963	Baden Powel e Vinícius de Moraes	Vinicius de Moraes e Odette Lara
Você e eu	1961	Carlos Lyra e Vinicius de Moraes	Sylvia Telles
Quem quiser encontrar o amor	1962	Carlos Lyra e Geraldo Vandré	Carlos Lyra
O amor em paz	1961	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	João Gilberto
Insensatez	1961	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	João Gilberto
Domingo Azul no Mar	1961	Tom Jobime Newton Mendonça	Geny Martins
Demais	1959	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Sylvia Telles
Tetê	1960	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Sylvia Telles
Brigas nunca mais	1959	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Dalva de Andrade e João Gilberto
Eu não existo sem você	1958	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Elizeth Cardoso
Tem dó	1964	Baden Powel e Vinícius de Moraes	Mario Telles
Tem dó de mim	1960	Carlos Lyra	Carlos Lyra

Se é tarde me perdoa	1960	Carlos Lyra e Ronaldo Boscoli	João Gilberto
Errinho à toa	1961	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Maysa
Céu e mar	1960	Johnny Alf	Agostinho dos Santos
Pela luz dos olhos teus	1960	Vinícius de Moraes	Vinicius de Moraes
Quando chegares	1960	Carlos Lyra	Carlos Lyra
Coisa mais linda	1961	Carlos Lyra e Vinicius de Moraes	João Gilberto
Olhou pra mim	1963	Ed Lincoln e Sylvio Cezar	Doris Monteiro
O astronauta	1963	Vinícius de Moraes e Baden Powell	Vinicius de Moraes e Odette Lara
Muito à vontade	1963	João Donato	João Donato
Canção que morre no ar	1962	Carlos Lyra e Vinicius de Moraes	Carlos Lyra
A felicidade	1959	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Agostinho dos Santos
Menina – moça	1960	Luiz Antonio	Tito Madi
Perdido nos teus olhos	1959	Tom Jobim e Newtom Mendonça	Dick Farney
Minha namorada	1963	Carlos Lyra e Vinicius de Moraes	Os cariocas
Samba de verão	1964	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Os cariocas
Sabe você?	1964	Carlos Lyra e Vinicius de Moraes	Carlos Lyra
Começou de brincadeira	1965	Pacífico Mascarenhas	Sambacana

Você	1964	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Dick Farney e Norma Bengell
Fim de caso	1959	Dolores Duran	Dolores Duran
Maria do Maranhão	1963	Carlos Lyra e Nelson Lins de Barros	Carlos Lyra
Maria do Maranhão	1965	Edu Lobo e Vinicius de Moraes	Nara Leão
Vim da Bahia	1965	Gilberto Gil	Quarteto em Cy
Borandá	1966	Edu Lobo	Edu Lobo
Gente	1964	Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle	Claudette Soares
Sabiá	1968	Tom Jobim e Chico Buarque	Cynara e Cybele
Saudade fez um samba	1959	Carlos Lyra e Ronaldo Boscoli	João Gilberto
Sambop	1960	Durval Ferreira Mauricio Einhorn	Claudete Soares
Só danço samba	1962	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Tom Jobim
sambou, sambou	1963	João Donato e João Melo	João Donato
Samba da benção	1964	Baden Powel e Vinícius de Moraes	Vinicius de Moraes
hó-bá-lá-lá	1958	João Gilberto	João Gilberto
Bim bom	1958	João Gilberto	João Gilberto
Desafinado	1958	Tom Jobim e Newtom Mendonça	João Gilberto
Aleluia	1966	Edu Lobo e Ruy Guerra	Edu Lobo
A noite do meu bem	1959	Dolores Duran	Tony Vestani

Meditação	1959	Tom Jobim e Newtom Mendonça	Isaura Garcia
O nosso amor	1959	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Lueli Figueiró
O grande amor	1960	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Mário Reis
Ah! Se eu pudesse	1963	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Maysa
Amanhecendo	1963	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Os cariocas
Pra que chorar	1963	Baden Powel e Vinícius de Moraes	Os cariocas
Só tinha de ser com você	1963	Tom Jobim e Aloysio de Oliveira	Os cariocas
Vivo sonhando	1963	Tom Jobim	Tom Jobim
O sol nascerá	1964	Elton Medeiros e Cartola	Nara Leão
Telefone	1964	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Os cariocas
Apelo	1966	Baden Powel e Vinícius de Moraes	Toquinho e Vinícius
Coração vagabundo	1966	Caetano Veloso	Caetano Veloso e Gal Costa
E nada mais	1966	Durval Ferreira e Luiz Fernando Freire	Os cariocas
Dindi	1959	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Sylvia Telles
Estrada do sol	1958	Tom Jobim e Dolores Duran	Agostinho dos Santos
Folha de papel	1963	Sergio Ricardo	Sergio Ricardo

Só em teus braços	1959	Tom Jobim	Sylvia Telles
Olha pro céu	1960	Tom Jobim	Lana Bittencourt
Menina Feia	1960	Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini	Lucio Alves
Bonita	1964	Tom Jobim	Tom Jobim
Menina Flor	1963	Luiz Bonfá e Maria Helena Toledo	Luiz Bonfá
Bossa na praia	1963	Pery Ribeiro e Geraldo Cunha	Pery Ribeiro
Maria Ninguém	1959	Carlos Lyra	João Gilberto
Maria Joana	1967	Sidney Miller	Nara Leão
Marcha da quarta-feira de cinzas	1963	Carlos Lyra e Vinicius de Moraes	Carlos Lyra
Ela é carioca	1963	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Os cariocas
Fim de semana em Eldorado	1963	Johnny Alf	Johnny Alf
Garota de Ipanema	1963	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Pery Ribeiro
Rio	1963	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Os cariocas
Samba do Avião	1963	Tom Jobim	Cauby Peixoto
A morte de um deus de sal	1964	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Lucio Alves
Brotinho Bossa Nova	1964	João Roberto Kelly	João Roberto Kelly e Luiz Reis
Domingo azul	1964	Billy Blanco	Os cariocas
Lobo Bobo	1959	Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli	Alayde Costa

Fotografia	1959	Dolores Duran	Dolores Duran
Criticando	1958	Carlos Lyra	Os cariocas
Balanço zona sul	1963	Tito Madi	Wilson Simonal
Corcovado	1960	Tom Jobim	João Gilberto
Nós e o mar	1962	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Maysa
Manhã de carnaval	1959	Luiz Bonfá e Antonio Maria	Agostinho dos Santos
O barquinho	1961	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Maysa
Ciúme	1960	Carlos Lyra	Agostinho dos Santos

